

لورينس سينيليك

عروض مسرح تشيخوف

قرن من العروض على خشبات مسارح العالم

ترجمة: محمد رفعت يونس
مراجعة: كمال الدين عيد



عروض مسرح تشيخوف

قرن من العروض على خشبات مسارح العالم

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1582
- عروض مسرح تشيخوف: قرن من العروض على خشبات مسارح العالم
- لورينس سينيليك
- محمد رفعت يونس
- كمال الدين عيد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة من كتاب:

The Chekhov Theatre
A Century of the Plays in Performance
By: Laurence Senelick
©Cambridge University Press 1997
"Published by The Press Syndicate
of The University of Cambridge"

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٣٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

Cairo, El Gezira, EL Gabalaya St. Opera House

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

عروض مسرح تشيخوف

قرن من العروض على خشبات مسارح العالم

تأليف : لورينس سينيليك

ترجمة : محمد رفعت يونس

مراجعة : كمال الدين عيد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

سينيليك، لورينس

عروض مسرح تشيخوف: قرن من العروض على خشبات
مسارح العالم/ تأليف: لورينس سينيليك، ترجمة: محمد
رفعت يونس، مراجعة: كمال الدين عيد
ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٥٦٨ ص، ٢٤ سم

١ - المسرح - عروض

(أ) يونس ، محمد رفعت (مترجم)

(ب) عيد ، كمال الدين (مراجع)

(ج -) العنوان

٧٩٢

رقم الإيداع ١٠٢٥٢ / ٢٠٠٩

الترقيم الدولى : 7-250-479-977-978

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب
الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات
أصحابها فى ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

7	فهرست الصور الإيضاحية.....
15	قائمة بمسرحيات تشيخوف.....
17	مقدمة.....
27	الفصل الأول : تسوية من خلال المسرح (روسيا ١٨٨٠ - ١٨٩٦).....
59	الفصل الثاني : زوج من النورس (روسيا ١٨٩٦ - ١٨٩٨).....
95	الفصل الثالث : ليالى موسكو (مسرح الفن بموسكو ١٨٩٨ - ١٩٠٥).....
	الفصل الرابع : متنافسون ومقلدون (الإمبراطورية الروسية
141	من ١٨٩٨ إلى ١٩١٧).....
163	الفصل الخامس : تشيخوف يتجه غربًا (أوروبا ١٨٨٨-١٩٣٨).....
183	الفصل السادس : وجاءت الثورة (روسيا ١٩١٧ - ١٩٣٥).....
	الفصل السابع : تشيخوف يتعلم الإنجليزية (المملكة المتحدة وأيرلندا
215	١٩٠٠ - ١٩٤٠).....
243	الفصل الثامن : شعور بالألفة خارج الوطن (أوروبا وإنجلترا ١٩١٧ - ١٩٣٨)
	الفصل التاسع : أمريكا تكتشف تشيخوف (الولايات المتحدة الأمريكية
277	١٩٠٠ - ١٩٤٤).....
301	الفصل العاشر : تحت وطأة القمع (روسيا ١٩٣٨ - ١٩٤٥).....
319	الفصل الحادي عشر : الإعراض عن التراث (روسيا ١٩٥٠ - ١٩٧٠).....
349	الفصل الثاني عشر : احتياج في عصر من الركود (روسيا ١٩٧٠ - ١٩٩٠).
	الفصل الثالث عشر : بعيدا عن الدبش (أوروبا الوسطى الشرقية
375	١٩٤٥ - ١٩٨٥).....
419	الفصل الرابع عشر : تشيخوف في إيطاليا وفرنسا (١٩٤٥ - ١٩٨٥).....

449	الفصل الخامس عشر : تشيخوف في أمريكا (١٩٥٠ - ١٩٩٥)
	الفصل السادس عشر : تشيخوف بلا دموع (المملكة المتحدة
481(١٩٩٣ - ١٩٥٠
509	الفصل السابع عشر : تشيخوف بلا حدود (العالم ١٩٠٠ - ١٩٩٥).....
	الفصل الثامن عشر : بروترويك تشيخوف (أوروبا الشرقية والاتحاد
541	الروسي ١٩٨٩ - ١٩٩٥).....

فهرست الصور الإيضاحية

- (١) ماريا سافينا في دور ساشا، في أول عرض لمسرحية إيفانوف، بسان بطرسبورج، مسرح أليكسندرا ١٨٨٩ (الصورة من مسرح أنطون بافلوفيتش تشيخوف [موسكو ١٩٥٥]).
- (٢) فيرا كوميسارزيفسكايا في دور نينا، الفصل الأول، أول عروض النورس، مسرح أليكسندرا، بسان بطرسبورج ١٨٩٦ (الصورة من مسرح أنطون بافلوفيتش تشيخوف [موسكو ١٩٥٥]).
- (٣) الفصل الثاني من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو، بإعادة استخدام ديكرات الفصل الأول لسيموف (المصوران شيشر ونابولتز، متحف مسرح الفن بموسكو).
- (٤) ديكور سيموف الكئيب وغير المتناسق للفصل الرابع من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو (المصوران شيشر ونابولتز، متحف مسرح الفن بموسكو).
- (٥) الخال ثانيا على مسرح الفن بموسكو ١٨٩٩ (المصوران شيشر ونابولتز، مجموعة لورانس سينيليك، مونتاج بيتر أوربان وأنطون سيشوف).
- (٦) ديكور سيموف للفصل الثالث من الشقيقات الثلاث على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠١ (المصور فيشر، أرشيف متحف مسرح الفن بموسكو).

(٧) بستان الكرز على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٤ (المصور فيشر،
أرشيف متحف مسرح الفن بموسكو).

(٨) الديكور الريحب المترف للفصل الرابع من عرض النورس، في إحياء
مسرح أليكسندرا عام ١٩٠٤ (مصدر الصورة مسرح أنطوان
بافلوفيتش تشيخوف [موسكو ١٩٥٥]).

(٩) إدوارد فوجان في دور أستروف، في عرض الخال قانيا، المسرح
القومي براغ ١٩٠١ (الصورة مصدرها دييجي ديفا دلو [براغ
١٩٧٧]).

(١٠) تصميم إسك رابينوفتش لملايس عرض الزفاف لقاختانوف موسكو
١٩٢١. (مصدرها ف، بيريزكين [موسكو ١٩٨٧]).

(١١) اسكتشات ن. كيوزمن لملايس شارلوتا ولوباخين في عرض بستان
الكرر لـ لوبانوف موسكو ١٩٣٤ (مصدرها ف، بيريزكين [موسكو
١٩٨٧]).

(١٢) رسم تقريبي لـ ف. شيساكوف لديكوراتيه لعرض ٣٣ إغماءة،
ونموذجه للمنظر. مسرح مايرهولد، موسكو ١٩٣٥ (مصدرها ف،
بيريزكين [موسكو ١٩٨٧]).

(١٣) عرض النورس، من إخراج فيليب ريدجواي. المسرح الصغير، لندن،
١٩٢٥ (المصورة ساشا، مصدر الصورة جون جيلجود : السيرة
الذاتية للممثل في صورة ، [لندن ١٩٥٢]).

(١٤) إلسا لانشتتر في دور شارلوتا، وتشارلز لوتون بواسطة
J. W. Debenenham في دور لوباخين. في عرض بستان الكرز

- لتيايرون جوثري، لندن ١٩٣٣ (الصورة بواسطة J. W. Debenham، ومصدرها موسوعة ديللو سبيتاكلو (Enciclopedia dello spettacolo)).
- (١٥) الفصل الثالث من مسرحية الشقيقات الثلاث، من إخراج مايكل سان دينيس، مسرح الملكة، لندن ١٩٣٧ (المصور هوستون روجرز، ومصدرها جريت أكتينج [١٩٦٧]).
- (١٦) بزوغ القمر في الفصل الأول من النورس، إخراج كوميسار جيفسكي؛ المسرح الجديد، لندن ١٩٣٦ (من مجموعات مسرح هارثارد).
- (١٧) الفصل الأول من النورس، إخراج جورج بتوف، استوديو قصر الإليزية، باريس عام ١٩٢١ (المصور هنري مانويل، مصدرها مجموعة لورانس سينيليك).
- (١٨) تجريب هالي فلاناجان للأساليب: عرض الخطوبة، جماعة فازار ١٩٢٨ (مصدرها دورية فنون المسرح الشهرية Theatre Arts).
- (١٩) عرض بستان الكرز لإيفالي جالين. آلا نازيموفا في دور رانيكسكايا، هارولد مولتون في دور تروفيموف في الفصل الثالث (متحف مدينة نيويورك).
- (٢٠) الفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، إخراج جيوتري ماك كلنتيك (من مجلة لايف).
- (٢١) ديكورات ف. ديمتريف من أشجار البتولا للفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، إخراج نيميروفيتش - دانشنكو، مسرح الفن بموسكو ١٩٤٠ (من متحف مسرح الفن بموسكو).

(٢٢) عرض توفستونوجوف للشقيقات الثلاث. مسرح جوركي الدرامي، لينجراد ١٩٦٥ (المصور ف. جايا، مصدرها موسوعة ديلىو سبيتاكولو).

(٢٣) تصميمات اينار ستبيرج للفصل الرابع من النورس. إخراج بوريس ليفانوف، مسرح الفن بموسكو ١٩٦٩ (مصدرها ف، بيريزكين [موسكو ١٩٨٧]).

(٢٤) تصميم فاليري ليفنتال لبستان الكرز، إخراج أناتولي إفروس، تاجانكا، موسكو ١٩٧٥: تجسيد إفروس للحنين (مصدرها Our Chekhov [موسكو]).

(٢٥) عرض الشقيقات الثلاث، من إخراج ليبيموف على مسرح تاجانكا ١٩٨١ (مصدرها ليوبيموف Teatralnaya Zizn)

(٢٦) عرض النورس، إخراج أوليج إفريموف. مسرح الفن بموسكو ١٩٨٠ (المصور إ. أليكسندروز)

(٢٧) سينوغرافيا جوزيف سفوبودا للشقيقات الثلاث، من إخراج أوتومار جريجكا. براغ ١٩٦٥ (المصور فيلم سوشيورك).

(٢٨) السياج المغطى بلحاء الشجر، والمنظر الداخلي المغطى بنسيج البلش. سينوغرافيا سفوبودا لعرض إيفانوف من إخراج جريجكا ١٩٧٠. (المصور دكتور جارومير سفوبودا).

(٢٩) أنيليز رومير في دور رانيشكايا، برانكو ساماروفسكي في دور لوباخين، ميشيل راستل في دور جايف. المنظر الطبيعي الفارغ بالفصل الثاني لبستان الكرز. (مصدرها مسرح Heate).

(٣٠) فيرونیکا بايور في دور نينا مربوطة إلى الخازوق في المسرحية داخل المسرحية لترييليف؛ (النورس) إخراج روبرتو كيولي، مولخيم ١٩٨٤ (المصور كورت مارون، مصدرها مسرح Heate).

(٣١) الاتساع المتقهر للفصل الرابع من الشقيقات الثلاث، إخراج بيتر ستاين برلين ١٩٨٤ (المصور روث والز، مصدرها Theatre en Europe).

(٣٢) ديكور الأبيض على الأبيض بعرض "على الطريق العام"، من تصميم جايلس أيلود، إخراج كلوس ميخائيل جروبر، برلين ١٩٨٤ (المصور روث والز، مصدرها Theatre en Europe).

(٣٣) منظر الفصل الثاني من بستان الكرز، تصميم تيوليوكوستا جيوتا نجيجلي، لأخيه أورايزو، مسرح كويرينو، روما ١٩٤٦ (مصدرها World Theatre).

(٣٤) أوراق الأشجار المتناثرة تحوم في الضباب فوق عالم بستان الكرز لجورجو ستريلر، تياترو بيكولو دي ميلانو ١٩٧٤ (المصور سيمنافي، مصدرها Theatre en Europe).

(٣٥) طفل عابر السبيل في عرض بستان الكرز لجان لوى بارو، مسرح ماريني، باريس ١٩٥٤ (المصور كول روجر فيوليه، مصدرها Theatre en Europe).

(٣٦) نينا (دومينيك رايموند) تمثل في المسرحية داخل المسرحية في الفصل الأول من النورس، إخراج أنطوني فايتز. مسرح شايفو القومي، باريس ١٩٨٤ (المصور كوكويكس، مصدرها Theatre en Europe).

(٣٧) ديكور سانتو لوكواستو لعرض بستان الكرز، مسرح فيثيان بومونت ١٩٧٧ (مجموعة مسرح بيلي روز، مكتبة نيويورك العامة لفنون الأداء التمثيلي).

(٣٨) الفصل الثاني من النورس، إخراج رون دانيالز، المسرح الأمريكي الذخيري، كامبريدج ١٩٩٢ (المصور فيلدمان، مسرح الريبرتوار الأمريكي).

(٣٩) الفصل الأول من الشقيقات الثلاث، إخراج تريفور نون، استرادفورد أون - أفون ١٩٧٩ (المصور دافيز، مصدرها، Theatre en Europe).

(٤٠) الفانتازيا التشيخوفية "بيانو" للمخرج تريفور جريفث، ديكور أشلي مارتن - دافيز، مسرح كوتيسلو، لندن ١٩٩٠ (المصور جون هاينز، مصدرها Plays & plays).

(٤١) السجاد الأزرق في الفصل الثاني من بستان الكرز، إخراج بيتر بروك، مسرح بوف دي نورد، باريس، إعادة ١٩٨٣ (المصور داراس، مصدرها Theatre en Europe).

(٤٢) مونتانا لاتن في دور ناني، نيكول بوتر وفكتور لابينتسيف في دورى الأستاذين، عرض الخال فانيا، إنتاج مجموعة إيرونالد، مسرح صالون سان بطرسبورج، نيويورك (المصور جري جود ستاين Theatre Three).

(٤٣) المزج بين العنصر البشري والتكنولوجيا، جماعة ووتر (المصورة بولا كورت).

(٤٤) سينوغرافيا الخال فانيا، من تصميم ناديزدا جولتيفا، إخراج أميونتاس نيكروسيس، مسرح الشباب، فيلينيوس ١٩٨٦ (مصدرها Our Chekhov [موسكو]).

(٤٥) الشقيقات الثلاث، من إخراج يوري بوجرنشكو، مسرح كراسنايا برسنايا، موسكو ١٩٩٠ (المصور جينادي نيسماشني، مصدرها مسرح ٣).

(٤٦) س. شاكوروڤ في دور إيڤانوڤ، أ. ساليمونينكو في دور وافلز وسط المواسير الصدئة. عرض إيڤانوڤ وآخرين، إخراج جنريتا يانوفسكايا، مسرح المتفرج الصغير، موسكو ١٩٩٣ (المصور ف. بازينوف، مصدرها moskovsky nablyudatel).

قائمة بمسرحيات تشيخوف
(وفقًا للترتيب الزمني لتأليفها)

بلا إرث (يعتقد أنها هي المسرحية التالية نفسها)
مسرحية بلا عنوان (عادة ما عرفت باسم "بلاتونوف")
على الطريق العام
أضرار التبغ
أغنية البجعة
إيقانوف
شيطان الغابة
الدب
الخطوبة
تاتيانا ريبينا
تراجيدى رغم أنه
الزفاف
الذكرى اليوبيل
النورس
الخال فانيا
الشقيقات الثلاث
بستان الكرز

مقدمة

شيء طريف قد حدث. أنطون تشيخوف Anton Chekhov - الذي حكم عليه في حياته بأنه كاتب مسرحي محدود الثقافة، ومهذب بشكل زائد على الحد، بل مغمور، وتتميز دراماه في وطنه وخارجه بالكآبة والتشاؤم - أصبح الوحيد الذي يحتل المرتبة الثانية بعد شكسبير Shakespeare من حيث الشهرة وتكرار عروض نصوصه. وتعد مقولة أندريزاي فويدا Andrzej Wajda نموذجاً لنظرة الاحترام هذه، التي يحتفظ بها تشيخوف، حيث يقول: "المسرح في عرفنا الأوروبي ينبثق من الكلمة، من الأدب، ومن اليونانيين وشكسبير وتشيخوف"^(١). وهذه بالضبط هي المكانة التي يتقلدها تشيخوف بالنسبة إلى كل الدراما الحديثة، فهو معبر عنها. وحقيقة - ووفقاً لوجهة نظر فويدا المثيرة للجدل - يُعد مُعبِّراً عن جميع الدرامات من الإليزابيثيات حتى وقتنا. أما المتنافسون الآخرون على هذه المكانة فهم مجردون من هذه الأهلية، مثل إيسن المنقب في الزمن، أو مثل بيكيت ذي الرؤية الضيقة.

تتميز مسرحيات شكسبير بما حمله من تعدد الإشارات وتشعب الجوانب، فهي تقدم كونا شاملاً لفترات زمنية وأناس وأحداث ومشاعر. وعبر ثلاثة قرون لم تكن هناك أية صعوبات في قراءة هذه المسرحيات التي حققت لهم سبق الامتلاك. أما عالم تشيخوف - الذي يضم ما يقرب من ست مسرحيات طويلة، وعدداً مشابهاً من مسرحيات الفصل الواحد - فيدور في فلك طبقة اجتماعية واحدة ومحددة قومياً وتاريخياً، في نطاق ضيق من الاهتمامات والمشاعر والأفكار. ولهذا كله، وبما نعرفه عن شكسبير، لا يزال هناك إحساس بأن ذلك النظام المتناغم الرحب لدراماه غير محدود على أهداف إبداعاته، بل يحمل الكثير مما يفوق ما كان يقصده فحسب. ولذلك عند إخراج نصوص شكسبير لم يعد هناك خوض كبير "فيما كان يقصده"، باستثناء ما يدور في أقسام اللغة الإنجليزية بين الدينوصورات ممن عفا

عليهم الزمن. وعلى الجانب الآخر بالنسبة إلى تشيخوف، فعلى المرء أن يأخذ في حسبانته مجموعة ضخمة كاملة من الكتابات النثرية والمسودات والمفكرات، واثني عشر مجلدًا من المراسلات المتبادلة، ومكتبة من الذكريات، وحزمًا من المراجعات النقدية للعروض الأصلية. حتى تعليقاته الموجهة إلى ممثلي شخصياته - والشهيرة باحتمالها أكثر من وجه - جديرة بالاهتمام الجاد. أما عن مدى استحواذ الثقافات والمدرجات الأجنبية على تشيخوف وتأثره بها، فقد يبدو للوهلة الأولى محدودًا.

وإضافة إلى ذلك نجد أن تشيخوف - من بين جميع مؤلفي المسرحيات - هو الذي يثير المعنى الأقوى للملكية والتميز، فنستطيع عند تلقي عمل ما أن نحدد بيسر هل هو تشيخوفي أو لا؛ لذلك نجد الصيحة العامة للنقاد والمتفرجين تعلن بدقة "هذا ليس بتشيخوفي"، إذ إن هناك إجماعًا على ما هو تشيخوفي المذاق، تأصل وترسخ عبر القرن الماضي. فالمسموح به وغير المسموح به كانا واضحين أكثر من أي اتجاه آخر لشكسبير أو إيسن. ونجد أن أعراف خشبة المسرح - التي قد سمحت للممثلين الشكسبيريين فيما مضى باكتساب شهرة ذائعة الصيت لمجرد تقديمهم جزءًا جديدًا من الشغل الحركي، أو تفسيرًا جديدًا لسطر من النص - هذه الأعراف قد أصبحت في القرن العشرين مقصورة - وبشكل مشابه - على من يقدمون نصوص تشيخوف. فغالبًا ما نجد الممثلين متمردين على التفسير الإخراجي والترجمات الجديدة، ولا سيما لو كانت هذه العناصر تسير في اتجاه معاكس لأفكار الممثلين التي يتقبلون بها ما تتمتع به الشخصية الدرامية من تعاطف (فالممثلات - على سبيل المثال - قد اشتهرن بحذفهن سطورًا من دور أركادينا لجعلنها تبدو أقل أنانية). أما الجمهور الذي يتوقع انغماسه في عالم ممتع ووثير من الجمال الغابر، فيغضب ويثور إن شاهد إخراجًا أكثر تجريدية أو تجسدية أو سرالية مما توقع. وعلى العكس من إيسن وبيكيت فإن تشيخوف التقليدي قد خلق شعورًا لدى جمهور المسرح أوجد بدوره مبالغة عاطفية ينكرها أساسًا تشيخوف نفسه.

يعود السبب في ذلك - إلى حد كبير - إلى الشهرة التي اكتسبتها مسرحيات تشيخوف في عروض مسرح الفن بموسكو، تلك العروض ذات الجاذبية والإغراء والإتقان الشديد، أو فيما تم من محاكاة أقل مهارة لهذه العروض. لقد رسّخت هذه العروض كثيرًا من التقاليد العرفية في تصوير الشخصيات والجو المسرحي العام، بل ترتيب الأثاث، وكان من الصعب تبديل هذه التقاليد أو محوها. والنتيجة أن ظل تشيخوف يُنظر إليه لوقت طويل في بلاده على أنه مسجل غير معتمد لأساليب حياة بالية، أما خارج بلاده فاعتُبر كاتب مذكرات طريفًا عجيبًا عن حالة ذهنية روسية عجيبة. وبعد قيام الثورة أخذ المهاجرون الروس في الشتات يفيضون بحنينهم الجياش إلى الماضي، ذلك الحنين الذي ما لبث أن ارتبط بمسرحيات تشيخوف ارتباطًا وثيقًا.

وكان لا بد من مرور مسافة زمنية قبل أن تتبلور الشخصيات والمواقف وتتجسد. ويقول الدراماتورج التشيكي كاريل كراوس karel kraus في حديثه الموجه إلى أوروبا ما بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد المحرقة اليهودية، وبعد هيمنة الشيوعية على أوروبا، يقول:

إن إنتاج أعمال تشيخوف قد يثير اهتمامنا بطريقتين، ترتبط الأولى بمشاعر طبقة المثقفين والمفكرين الروس وتوجهاتهم في ظل المناخ الجليدي للقمع ورد الفعل، الذي تلا محاولة اغتيال الإسكندر الثاني، والطريقة الأخرى هي القدر أو المصير المركب للشخصيات التي لم تستطع تحقيق حياتها المثالية أو تحقيق الرضا والنجاح، لأنهم قابعون في سجن منظومة من الأوهام لحماية أنفسهم من الآخرين ومن أنفسهم أيضًا. إن انهيار نظام الأوهام هذا، والذي أفصح عن واقع مرير قاس، يستلزم جعل الوجود محتملاً، أي يحتاج إلى مزيد من الحيرة الذاتية^(٢).

وكان هذا بمثابة إعادة تعريف شاملة لتشيخوف لعصر الوجودية. وقد مكنه ذلك من أن يصبح "تشيخوف معاصرنا". بل إن محاولات مسرح الفن لتقديم

تشيخوف في شكل مثالي نبيل، ظلت محل تساؤل حتي في ذروتها. ويرى المناصر الأول للمسرح في المعسكر النقدي نيكولاي إفروس Nikolay Efros أن "تشيخوف الكاتب رقيق الخلق جدًا، إلا أنه في جوهره قاس"^(٣). وقد أصبحت هذه القسوة في أثناء الحرب الباردة هي العنصر الأساسي في إخراج العروض المسرحية في وسط أوروبا وشرقها.

ولم تكد المعالجات المسرحية باللغة الإنجليزية لأعمال تشيخوف تبرز هذه السمة؛ حيث تبدلت صورة تشيخوف شاعر روسيا التي غابت شمسها، لتحل محلها صورة جديدة، وهي: المراقب الساخر اللاذع الراصد لتقلبات البشر ونزعاتهم. لقد تحول من إنسان بانس إلى مسيح يرنو من فوق صليبه ليطلق الضحكات الساخرة مما يرى. أما الكوميديا في مسرحياته فقد ظهرت الآن على السطح بعد ما كانت تحذف أو تُتجاهل، لكنها تقدم في شكل تهريج فج. وقد كانت إعادة اكتشاف تشيخوف عرضيًا ككاتب كوميدي، نقيضًا ضروريًا للصور النمطية لشاعريته وكآبته، لكن هذا أيضًا قد أصبح صورة نمطية. والآن في مرحلة ما بعد الحداثة التي يعرف فيها الجميع كل شيء، أصبح تشيخوف مألوفًا بما يكفي لدخوله ذخيرة الرموز الثقافية، ويسمح له ذلك بتفكيكه مسرحيًا، فمثل ذلك من تراث يُشوّه، أو يُستبعد، أو يعاد بناؤه: لقد تمتع بمرونة الكلاسيكي الحقيقي، ويمكنه الصمود أمام المعالجات الجادة.

على أية حال، كتبت مسرحيات تشيخوف في وقت كان المخرج المسرحي فيه قد بدأ يحتل مكانة عليا ذات سلطة أعظم، ففي بدايات إيسن كانت رسالة الكاتب المسرحي تأتي قبل المهارة الفنية للممثل، وفي بدايات عهد قاجنر كانت "النظرة" الموحدة إلى المبدع الواحد تأتي قبل الإسهامات الفردية للمؤدي العارض أو الموسيقي أو المصمم. واستلزمت التحديثات الفنية للمسرح الحديث - مثل الإضاءة الكهربائية، وطرائق إخراج المشهد المسرحي وتقنيات تحريكه، التي تهدف إلى إعادة تقديم "الحياة الواقعية" - استلزمت معالجة يد خبيرة لمزج هذه العناصر المتباينة والتوفيق بينها. ويتزامن ظهور تشيخوف وتطوره بوصفه كاتبًا مسرحيًا

من ١٨٨٨ إلى عام ١٩٠٤ مع هذه النقلة من المسرح الذي يحكمه العرض المشهدي (الخاص بالمنظورات) التاريخي إلى التأثير الشامل وخلق حالة مزاجية Mood خاصة. ويمكن النظر إلى أعمال إبسن حتى الآن على أنها تحولات شديدة في فلك نجوم القرن التاسع عشر، فتجد هيدا وإليدا وبوركمان وروبك أضخم مما هم في الحياة، إذ يبرزون في المقدمة فتخت الشخصيات الأخرى، وأقدارهم هي كل شيء. وينطبق ذلك على أول مسرحية كاملة عُرضت لتشيخوف، وهي: إيقانوف؛ فأنرها يبرز أو يخفت وفقاً لتفسير الشخصية الرئيسية. إلا أن المسرحيات "الأربع الكبار" لتشيخوف قد تتجح على خشبة المسرح فقط بالأداء القوي المنسق الجماعي. وتكون في أفضل حالة تحت إشراف قائد واحد. إن معظم ما يحدث يوجد تحت السطور وما بينها، فكثير من المعنى يصل وفقاً للتشكيل المكاني للشخصيات والنظرات والإيماءات بينهم، وبذلك تكون الأداءات الفردية مهما كانت غير عادية، غير كافية لتحقيق النتيجة المرجوة، ومن ثم فإن تاريخ العرض المسرحي لدراما تشيخوف يعد سجلاً لنجاح المخرجين وفرق التمثيل وفشلهم، بالنظر إلى تجسيد مسرحياته وتوصيلها إلى جمهور معين في لحظة معينة من التاريخ، أكثر من كونها سجلاً للممثلين الكبار في أدوار النجومية.

وهذا الكتاب يعرض طرائق تفسير مسرحيات تشيخوف على خشبة المسرح لمدة تزيد على مائة عام، وفي خضم ذلك يعلق الكتاب على اهتمامات مجتمعات معينة وأذواقها، وكذلك على المفاهيم المعتادة التاريخية المسرحية. وتكمن خطورة هذا الاتجاه في تجاهل تحذير الدكتور جونسون بشأن إحصاء كل التفاصيل، وقد حاولت أن أعالج على نحو انتقائي الإخراجات التي كانت تُظهر مناخاً ثقافياً بقدر عالٍ، أو تلك التي أضافت شيئاً جديداً ومهماً لفهمنا لتشيخوف. فحتى العرض الرديء قد يلقي بحزم من الضوء على قراءة لأحد السطور، أو على أسلوب تقديم مقطوعة ما من الشغل الحركي، لكن من المجهود أن نحصي كل هذه الأمثلة. وربما يطبق شخص ما في يوم ما تغطية مارفين روزينبيرج Marvin

Rosenberg لتراجيديات شكسبير على تشيخوف، فيتصفح السطورًا سطرًا سطرًا، ويسجل كل معالجة للحظة معينة، وأنا لست هذا الرجل، وأترك بكل سرور مهمة إخراج طبعة محققة تشتمل على قراءات للنص.

وقد خصصت المساحة الأكبر من هذا العرض للروس؛ لأن تشيخوف كان يعني أكثر ما يعني بالتغيرات الكارثية في المجتمع الروسي في القرن الماضي، كما خصصت فصولاً منفصلة للإخراجات البريطانية والأمريكية لاهتمامهم الأكبر بقارئ اللغة الإنجليزية، وإن كان من الواضح أن هذه العروض لم تحقق صدى كبيرًا في مواضع أخرى. ولقد كان المخرجون الأوروبيون الكبار أكثر تأثيرًا في نشر المفاهيم الجديدة. كما كنت موجزًا - إلى حد ما - في معالجة تشيخوف في بريطانيا العظمى؛ لأن هناك كتابين جيدين لباتريك مايلز Patrick Miles قد عالجا كثيرًا من ذلك، إلا أنني حاولت ذكر المراقبين والممارسين الذين لم يذكرهم مايلز. ولضيق المساحة لم أعالج تشيخوف في الثقافات الإسكندنافية والإسبانية والهولندية، ولا في الكومنولث البريطاني^(٤)، ففي معظم هذه الحالات ينطبق النموذج المعتاد: فقد ساد منهج أتباع مسرح الفن بموسكو وخلفائه حتى وقت قريب، حيث ظهرت اتجاهات أكثر غرابة أو ضيق أفق. كما اضطررت بسبب معوقات مماثلة إلى حذف أية مناقشات لتشيخوف في السينما أو الرقص أو الأوبرا.

وهذا ليس بسرد موضوعي، إذ يعج بالتحامل والتحيز، وأكثره خاص بي، فقد شاهدت - على مدى أكثر من أربعين عامًا من مشاهدة المسرح - أسرابًا من طيور النورس، والتقيت عائلة من الأخوال والأخوات، وجبت عددًا كبيرًا من بساتين الكرز، وتعلمت النظر إلى تشيخوف كممثل: تحت إشراف ألفينا كراوس Alvina krause، وكباحث: تحت إشراف نيلز آك نيلسون Nilsson Nils Ake. وحضرت بروقات، وأديت أدوارًا في ترجماتي ومن ترجمات الآخرين، وحضرت عددًا لا يحصى من المؤتمرات والاحتفاليات حول العالم، وتحدثت في هذا الموضوع مع كل أنواع الجماهير، وليس غريبًا إذ إنني لم أسع إلى إخفاء الآراء

التي تشكلت بخاصة عند تقييم العروض التي لدى خبرة شخصية بها. إن على المؤرخ المسرحي - في الغالب - أن يعتمد على سجل من النقد الصحفي، وهذا المصدر مشكوك فيه على أحسن الفروض. لكنه من المفيد أن يوازي المرء ردود أفعاله في مقابل ردود الصحافة، وأن ينقل الانطباعات التي حدثت لتوها.

ومن المعتاد الآن في الكتابة عن الأوبرا ذكر العنوان باللغة التي غُنّي العرض بها؛ فنجد لدينا من أعمال فاجنر: *I maestro cantori* في *la Scala*، ولقردى: *le trouvere* في أوبرا باريس، ولأوفنباخ: *Orpheus in the underworld* في قاعة عرض لندن. وقد نوبت في البداية اتباع هذا المسلك، فأشير إلى *Il gabbiano* لشاروف، وإلى *La cerisaie* لبارو، وإلى *Drei schwestern* لستين، فضلاً عن *Chaika* لستانسلافسكي وكذلك *Vishnevsky*، لكنني سرعان ما أدركت أن ذلك سوف يربك القارئ، بخاصة إذا قصدت الدقة في التعريف بين نورس البحر *The Sea Gull* والنورس البحري *The Seagull*، وبين الشقيقات الثلاث وشقيقات ثلاث. فلنصل إلى حل وسط؛ فقد استخدمت الترجمة المتسقة والهجاء الثابت لعناوين المسرحيات، وفي صفحة سابقة أشرت إلى الأسماء الروسية الأصلية. أما العنوان باللغة الأجنبية فيقدم عند ذكر المسرحية لأول مرة في سياق لغوي معين. كما وُحّدت أسماء الشخصيات ووضعها في فهرس منفصل. واختُزل مسرح الفن بموسكو إلى اختصار MAT، كما أن جميع الترجمات من اللغات الأخرى هي لي، إلا إذا أشرت إلى غير ذلك.

ولقد اتبعت منهج النقل الحرفي من الأبجدية السريالية، وهذا استعمال مقصود يساعد القارئ بالإنجليزية، والذي ليست له دراية باللغة الروسية. واستخدمت الهجاءات المألوفة، مثل: مايرهولد Meyerhold، وأينشتين Einstein، وشاليابين Chaliapin، وإن كانت الصيغ الأكثر دقة فنيًا قد قدمت في النقل الحرفي للعناوين الروسية في قسم الهوامش والمراجع، كما بُسّط شكل العلامات والرموز.

إن مثل هذا الكتاب الذي يغطي كل هذه الموضوعات ليدين بالكثير لمن أعترف بعونهم، ولا بد في هذا المقام أن أشكر الباحثين وكثيراً من أبناء المسرح الذين التقيتهم . فمن البدهي أن المخرجين والممثلين قد يكونون معينين على الفهم بنفس قدر أي ناقد. كما أن العرض المسرحي قد يكون معيناً على الفهم مثل أي نص كتابي إن لم يكن أفضل.

وتتضمن قائمة الشكر الباحثين والنقاد الذين تعلمت منهم، عبر الصفحات المطبوعة، وعبر المحادثات والرسائل المتبادلة، وهم: ج. ل. أندرسون، جان بيير بارسيلي، ألكسي برتوشافيتش، جان بنارتي، روبرت برستين، شارون كلايتون، إلين كانسس، ديفيد هـ. كيشاير، ج. دوجلاس كلايتون، توبي كليمان، رونالد فاجر، أريكا فيشر - ليخته، داينيل جيروالد، كريستين هامون - سريجولس، بينامين هارشاف، ميكائيل هنري هايم، فلادسلاف إيفانوف، روبرت لويس جاكسون، جوليوس كاجار لسكي، سيمون كارلينسكي، فلاديمير كاتييف، ألما لو، الراحل هاري ليفين، فيليسيا لوندريه، ديفيد ماكسويل، أيا ميهارا، نلز أكي نيلسون، ريتشارد بيس، هارفي بيتشر، هرتا شميد، بول شميت، فيرجينيا سكوت، سيلفي سندروفيتش، أناتولي سمليانسكي، إنا سولوفيغا، جيوري سترايدار، إيففا فتنز، وأندري وبرت.

كذلك الممثلون والمخرجون الذين عملت معهم وتحدثت إليهم: جورج ف. أنجل، كلير بلوم، الراحل جاك كوات، رون دانيلز، روبرتسون دين، أوليج أفريموف، جون أميج، زلدا فيتشاندلر، جيرالد فردمان، الراحلة مائي جالاتزر، جرمي جيدت، سنبر جولب، أندريه جريجوري، جيلز هافرجال، جون هلوج، جون جوري، ريفيد كابلان، الراحلة إيفينا كروس، روبرت ديفيد ماكدونالد، جفري مارتن، فيني ميرفي، ناتاشا باري، الراحل رايموند بنتزل، إدوارد بثربريدج، مارلين بلوكنز، فيليب برووز، جون بيم، الراحل ميكائيل كون، ماريلين رد فيلد، هاري ريتكي، ريتشارد شيكنر، ليود شفارنر، نيكولاس سكوت، كينيت نيجر،

ريتشارد تروسدل، يوتاكا وادا، دوجلاس واجر، كاترين وولكر، إيرين وورث، أعضاء خطة مانهاتن، وكل الشخصيات التي ظهرت في ترجمتي.

كما أدين بالشكر للكُتاب المسرحيين والدراماتورجيين والمستشارين الأدبيين الذين شاركوني رؤيتهم وتقديرهم لتشيخوف، وهم: روبرت أندرسون، الراحل فيليب بلاكول، روبرت تشابمان، الراحل بادي تشايفيكي، ميكائيل بيجيلو ديكسون، ديفيد فايز، سينثيا جنر، مارجويت لينش، لورانس ماسلون، آرثر ميلر، بوب سكانلان، إروين شو، باري ستيفر، ميجان تيري، جان كلود - فان إيتالي، وسوزان فيناخت.

وبالنسبة إلى الصور التي اخترتها بما يتفق مع قيود الميزانية، فقد بحثت عن الصور التي ستكون مفيدة في عرضها، وكذلك غير مألوفة. وقد اخترت لحظات من مشهد المسرحية داخل المسرحية في النورس، والفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، ومشهد الطريق في بستان الكرز، وذلك لعرض التقابلات المبهرة. وقد استُقبلت حاجتي الملحة إلى الصور الإيضاحية بسخاء وكرم من كريستين أوتانت - ماثيو، ريتشارد بك وفريق مسرح جماعة بيلي روز، المكتبة الوطنية نيويورك، جاركا بوريان، باولا كورت، سكوت ت. كامنجر المحرر السابق لمسرح "ثيتر ثري"، مسرح الريبورتوار الأمريكي، بول شميت، وجوزيف إسفوبودا. وقد حاولت في كل حالة تحديد أصحاب حق النشر لهذه الصور، وإن لم يحالفني النجاح دومًا.

أيضًا كان للدكتور جان نيولين وطاقم عمل مسرح هارفارد الفضل في جعل عملي أكثر يسرًا. ومن أمناء المكتبات الذين أزالوا العثرات أمام مساري البحثي: فياشيسلاف نيشيف، أمين مكتبة المسرح الرئيسي بموسكو، ولويس راتشو بمعهد المسرح الدولي بنيويورك. واتسم زملائي ومساعدى الباحثون بسعة الصدر، وكانوا عونًا بارزًا حتى في اتباعهم للإرشادات البسيطة، وهم: توماس كونالي، وراندي كابيلك، وسيرجي أوستروفسكي، ومايكل زامبيلي. ولا أنسى الإتقان المميز لمايكل

ماك داويل في معالجته لكلماتي. وكذلك الدعم المؤازر منذ البداية من قبل سارة ستانتون بدار نشر جامعة كامبريدج. وخليفتها في العمل فيكتوريال. كووبر الخدمة والمتحمسة بلا تخاذل. فعندما كنت مثل إبيخودوف، يكلني اليأس المزمّن، كانت هي مثل فيرشينين، تلاحقني ببوار النجاح المائلة في المستقبل.

الفصل الأول

تسوية من خلال المسرح (روسيا ١٨٨٠ - ١٨٩٦)

لقد أُخْرِجَتْ " شيطان الغابة " بعد، لكن عناصر مثل الأجنحة الديكورية،
والحوائط القماشية، والأبواب الدوارة، وما يدوى خارج الخشبة، لم تذكرني -
ولو لدقيقة - بالطبيعة التي عرفتھا. فجميعھا كانت من المسرح الذي أعرفه،
لكنني أردتها أن تشتق من الحياة التي أدركتها.

فلاديمير نيميروفيتش - دانسنكو^(١)

خشبة المسرح ما قبل التشيخوفية

يمكن تتبع علاقة تشيخوف بالمسرح عبر المنحنى الذي يحده حدًا الانجذاب
والنفور كطرفي نقيض. فيتسم باكر أطوار ارتياده للمسرح بالحماسة على نحو ليس
ببارع نقديًا، وذلك عندما كان طالبًا بالمرحلة الثانوية في تاجنروج. هذه الحماسة قد
تضاءلت على نحو تدريجي عبر ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته؛ وذلك
بفعل خبرته المباشرة بالمسرح في العواصم الروسية؛ وبذلك أجبر تشيخوف على
تطوير مهاراته في التلقي. أما في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٩٨ - ١٩٠٤ (عام
وفاته) - التي كان فيها مرتبطًا على نحو وثيق بمسرح الفن بموسكو - فقد أصبح
اندفاع تشيخوف بين الإعجاب والازدراء أكثر تطرفًا، ومحمومًا بشدة.

اشترك التلميذ تشيخوف في الأعمال المسرحية العائلية، وبعد تحرك أسرته
المفلسة إلى موسكو - تاركة إياه وحيدًا في تاجانروج لينهي دراساته - أصبح
مشاهدًا متمكنًا بالمسرح الأهلي هناك^(٢). "في هذه الأيام كانت تستحوذ علينا حمى
مسرحية" - هكذا يتذكر رفيق دراسته - "تنفق جميع مدخراتنا ومصاريف جيوبنا
في ثمن مقاعد صالة المسرح"^(٣). لقد جددت إدارة تاجانروج الذخيرة المسرحية

(الريبرتوار) وأصقلتها لتتناسب المسارح الجديدة التي شيدت عام ١٨٦٥م، حيث قدمت الفرقة المحلية فيما مضى نمطاً مبتذلاً لأعمال كوتزبوف، كما قدمت الفوديفيلات والأعمال الوطنية الرنانة، فسعت الإدارة الجديدة إلى تقديم "آخر شيء" لهذا المركز التجاري المزدهر على البحر الأسود. وأوضحت قائمة ريبرتوار المسرح منذ عام ١٨٦٨ حتى ١٨٧٩ - عندما كان تشيخوف لا يزال مقيماً - أنه كانت لديه الفرصة لمشاهدة أوبرات روسيني Rossini ، ودونيزتي Donizetti ، وفردي Verdi، وكذلك لمشاهدة عدد وافر من المسرحيات الروسية الجيدة، والأخرى الأجنبية الواردة من الخارج. وظهر جوجول Gogol - وفقاً لقائمة الريبرتوار - على نحو متكرر شيئاً ما، وتدرجياً أصبحت دراماه مصادر أساسية من الريبرتوار التي أتت لتكون الدراما الحديثة مع دراماه بوتخين Potekhin ، وأوستروفشكي Ostrovsky، ودايشنكو Dyachenko، بالإضافة إلى الميلودرامات الجيدة الصنع لساردو Sardou، ودنيري Denneri^(٤). ولم تصل الجودة إلى عمق الدراما - فقد كانت الدراما الاجتماعية لدايشنكو بمثابة خطوة واحدة بعداً عن مسرحية سر السيدة أودلي - وكذلك مسرحيات المشكلة ودرامات الحياة اليومية وكوميدياتها، فقد تشربوا على نحو مميز بالميلودرامات الرومانسية، مثل: "العويل" لديماس Dumas، و"الصوصية البريد" لبوردين Burdin و"قتل كفرلي" لباربوس Barbusse، وكريزافولي Crisafully، حيث تنتهي حياة الشخصية الخسيسة بدهس القطار لها. شكل الممثلون في هذه المسرحيات جيلاً من الشخصيات المتوهجة التي أبقت جمهورها سابحاً في عالم براعتها الفنية، وذلك بفضل تلك البراعة، وبفضل خضوعهم القليل لسلطة النص.

لقد باشر تشيخوف - طالب الطب بموسكو - عمله الجانبي بالصحافة الكوميديّة، وكان على اتصال ببوهيمية المدينة من خلال أخيه نيكولاي Nikolay الذي كان رساماً، وفي بعض الأوقات مصمماً للمناظر المسرحية. وقد تزامن هذا الطور من حياته مع الصحوة الوشيكّة لمسرح موسكو بعد فترة سبات. فلقد تميزت

السنوات من عام ١٨٨٢ حتى عام ١٨٩٨ بالإصلاحات المسرحية والإدارية، والتي غيرت على نحو سريع من حال خشبة المسرح الروسية.

فلقد أدى ازدياد الضغط من جماعات الهواة والمسارح "الشعبية" والكتاب ذوي التأثير المهم، إلى أن يوقع الإمبراطور أليكسندر الثالث مرسومًا في ٢٤ مارس ١٨٨٢ يقضى بإلغاء الاحتكار بالمسارح الإمبراطورية في العواصم. واستبقت المسارح الدرامية الإمبراطورية، مسرح مالي بموسكو، وأليكسندرا ببطرسبورج، على حالة الإعانة المالية المميزة لها، فأكدت الإدارة المبادئ القديمة، ولا سيما نظام التوظيف، والذي يقضى بتحديد نمط عمل^(*) Line Of business معين للممثلين. وقد تم الشعور بفاعلية الإدارة على جميع المستويات، وكان أكثر هذه المستويات إزعاجًا هو نظام العقوبات والمكافآت والإيقافات التي توجه إلى الفنانين الذين لم يحفظوا خمسة وعشرين سطرًا من النص يوميًا، فوجهت الإدارة بذلك إهانة إلى كبار الممثلين المميزين، أو قل فشلت في إظهار مكاناتهم الرفيعة في أثناء البروفات. وظلت إمكانية الإيقاف حبرًا على ورق، لذا نادرًا ما تطبق. وسعيًا وراء تحقيق هدف تحسين الإدارة الفنية، وجهت الإدارة دعوتين إلى كل من الدراميين ألكسي بوتخين Aleksey Potekhin وألكسندر أوستروفسكي Aleksandr Ostrovsky ليصبحا مخرجين للفرق المسرحية. وكانت النتيجة مخيبة للآمال: فقد تحول الأول إلى دكتاتور في الحال، ورفض الأخير التعامل مع أي شيء ليس من عمله الفني.

يمثل افتتاح المسارح الخاصة الفرصة الرئيسية في إصلاح ١٨٨٢. وكان يتوقع حدوث انقضااض من قبل المتعهدين المحليين، لكن ذلك لم يتحقق. إن المعضلة المستوطنة في المسرح الروسي تكمن في محدودية حجم جمهوره.

(*) خط (نمط) العمل Line of business : يشير إلى نوع الأدوار التي كان يقوم بها ممثل ما. وكان هذا التوزيع النمطي أمرًا طبيعيًا، ولم تكن له دلالات سلبية كما هي الحال الآن.

(جون لينارد، المرجع في فن الدراما، ترجمة: محمد رفعت يونس، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٦، ص ٤٨٨)

فروسيا بالسبعمئة ألف مقيم استطاعت بالكاد تدعيم ثلاثة مسارح شرعية، حتى إن مسرح مالي قد تلقى إعانة مالية من الدولة. وفي الفترة ما بين عامي ١٨٨٢ و ١٨٨٩ لم يؤسس في موسكو سوى مسرحين جديدين فقط، وافتتح مشروع جاد في بطرسبورج. وهذه هي المضاربات التجارية بشكل جوهري، مع أن متعهدي تلك المشروعات والمسارح نادوا بالمثاليات في الفن والإبداع، فنظريًا يؤمن الروس أن الدراما تسهم في عملية التنوير والنمو الروحاني للأمة، وعمليًا اعتمد هؤلاء المديرون في حساباتهم على شبك التذاكر، وعلى "الذوق الساذج للجمهور".

انطلقت المسارح الدرامية الخاصة بموسكو بفضل السحرة والعراة: ميخائيل لينتوفسكي Mikhail Lentovsky وفيدور كورش Fedor Korsh، وانهارت معلنة إفلاسها أولى مغامرات لينتوفسكي الباهظة التكاليف، إلا أن طبقة التجار - والذين تذوقوا ما قدمه لهم - قد أعانوه ليبدأ بداية جديدة . وفي عام ١٨٨٦ افتتح لينتوفسكي مسرح سكوموروخ Skomorokh (ميري أندرو Merry Andrew) بأعظم الأمنيات لعمل ريبرتوار حسن السمعة من الدراما الشرعية ليعرضها على جمهور الطبقة العاملة، حتى إنه كتب لتولستوى يعرض عليه ضم عمل دراماه "سلطان الظلام" إلى ريبرتواره المسرحي، لكن هذا أثار غضب رئيس السنودس المقدس الذي ألح على صدور مرسوم يقضي بتأسيس رقابة مزدوجة لجميع المسارح الشعبية. واضطر لينتوفسكي بحكم الظروف إلى مخاطبة الطبقة الوسطى التي انعكست أذواقهم البسيطة في برامج المسرحية. وقد يوجد من بين المسرحيات المقدمة مسرحيات لجوجل وأستروفسكي، بل يمكن أن تجد مسرحية "هاملت" هي أيضًا من بين المسرحيات المقدمة، لكن السواد الأعظم من الريبتوار المسرحي - وبشكل متزايد - كان يتألف من مسرحيات الفارس المترجمة والميلودرامات الخاصة بلينتوفسكي، فكانت أعماله تعج بالعروض المثيرة والانفجارات والنيران وانهيارات الجسور، وجميع ما يستلزمه مذهب الإيتارية في الفن، هذه العناصر التي قال عنها تشيخوف: "حلو ومر، حبيبي اللفظ الهجى الألمانى... نفاية

البارود"^(٥). وكانت شكوى تشيخوف الأساسية فيما يخص مسرحيات لينتوفسكي المتهورة هي أنها تبرز الواقعية فحسب، وتمتلى بالتأثيرات الخاصة أكثر من امتلائها بدوافع حقيقية تحفز الخيال.

وفى حين أن لينتوفسكي قدم بدأب دروب التسلية فى العروض فى إبراز لعناصر الإثارة، وأشبع بها الرغبة الشعبية والتعطش إلى مثل هذه الأشياء، نجد كورش وقد قذف بمظهر ثقافي خادع فى طرائقه التجارية. فحينما تولت زمام مسرح بوشكين (آنا برينكو Anna Brenko) عام ١٨٨٢، افترض ممثلوه والجمهور - على حد سواء - أنها سوف تحمل على عاتقها مسئولية الدراما الأدبية الجادة لأفضل المؤلفين الروس. وبدلاً من ذلك نجد كورش يبقى على مجموعة من المأجورين ليقدم - بلا هوادة - ترجمات مسرحيات فارس المخادع الأوروبية وملهاة الزنا المبتذلة، وكان للشعبية المرضية الدور الأساسي فى الإغراء بالقيام بمثل هذه الممارسة، فقد زادت من جمهور كورش على نحو عظيم، ووصلت بطبقات مجتمعية جديدة إلى المسرح. ويعود الفضل إلى كورش فى تشجيع الكتاب الروس لتوجيه مواهبهم إلى خشبة المسرح، بل إنه حث تشيخوف أن يكتب كوميديا بروح حكاياته الفكاهية. أنشأ كورش سياسة غير مسموع بها من قبل، وهى أن خصص حفلات صباحية يوم الجمعة - مخفضة الأسعار - للطلبة، فكان يجلب أسبوعياً عرضاً للكلاسيكيات أو لمسرحية جديدة مثيرة. ولأول مرة تشهد موسكو أعمالاً مهمة، مثل سلطان الظلام، وبيت الدمية، وعدو الناس، بجانب مسرحيات بك Becque، وروستان Rostand، وسودرمان Sudermann، وذلك فى حفلات كورش الصباحية، وتكررت تلك الحفلات كثيراً بفعل الجمهور الناشط الصاخب. لقد مكنت الأرباح المادية لمسرح كورش أن يعرض مائتين وخمسة عروض فى الموسم الواحد، فى حين لم يعرض مسرح مالي سوى مائة وثمانية عروض. فرسمت عروض كورش العالم الفني والأدبي لموسكو كلية، ونسب ستانسلافسكي إلى كورش عقد تنشئة الجمهور وصقله مسرحياً حتى أصبح مستعداً لتقبل إصلاحات مسرح الفن بموسكو^(٦).

ولفترة قصيرة كتب تشيخوف ما مقداره عمود صحفي خاص بكشف الأسرار الشخصية للممثلين. ويعنى هذا النشاط التبشير باطلاع تشيخوف على حياة الممثلين والمديرين، وبدأ توافقه مع هذا العمل يساعده على رسم أنباء فضائح الحجرة الخضراء، وتكوين اللحاحات القوية حول أحدث العروض. وقد أنتجت ألفته المتنامية بهذا الوسط ازدراء منه تجاه هؤلاء، لكن ذلك الازدراء لم يكن بالقوة التي تستأصل افتتان تشيخوف الخالد خشبة المسرح. وجدير بالذكر أن مجموعته القصصية الأولى قد لقت بلقب "الحكايات الجميلة لملبومينيه" (*)، وأنتجت بواكير أعماله صوراً قلمية وأوصافاً لحياة ما وراء خشبة المسرح، وعادة ما كانت تقدم على شكل تعليقات اجتماعية ساخرة أو كاريكاتيرية. وليس هناك ما يمكن اتخاذه مثلاً في معرض تشيخوف للممثلين، الذي صورته تشيخوف على أنه تافه وعقيم، لكنه غالباً ما كان ينظر إليهم على أنهم أكثر جاذبية من هؤلاء المواطنين الصامتين، وذلك بفعل مطالبهم بأن المسرح يجب أن يكون له هدف اجتماعي إصلاحي. وبالنسبة إلى الكتاب المسرحيين فقد ضحك تشيخوف من ادعاءاتهم، وسخط على نجاحهم غير المستحق.

أما مسرحية دخان الحياة (١٨٨٤) فكانت بمثابة بعبع ذى خصوصية، وهى مسرحية أعدها درامياً بوليسلاو ماركيفيتز الأنيق Boleslaw Markiewicz عن روايته "الهاوية"، ففي مسرحية النورس قد تمت الإشارة إلى ذوق أركادينا الرديء، وذلك بتضمينها هذه المسرحية فى ريبيرتوارها. ودائماً ما كان تشيخوف يبغض ممارسات ماركيفيتز بوضعه لأصدقائه المقربين داخل قصصه على نحو خيالى (فقد كانت هناك مراقبة يقوم به نقاد الأدب مزدرين جده شخصيات تشيخوف). وفى عام ١٨٨٣ أخذ تشيخوف رواية الهاوية التي وصفها "بأنها طويلة وضخمة، وحبرها ينضح بالملل"، وذلك ليكتب عنها في عموده، لكنه بدلاً من أن يكتب

(*) ملبومينيه : ربة المأساة عند الإغريق (المترجم) .

محاكاة ساخرة للمسرحية - كما أعلن في بدء الأمر - فقد كتب متابعة نقدية صحفية - جديرة بالملاحظة - عن أسلوبها، وتظهر العداء الشخصي:

لقد رأينا وشممنا رائحة مسرحية دخان الحياة، هذه الدراما التي كتبها غندور موسكو الشهير ورجل الصالونات ماركيفيتز ، فالدراما نفسها مغمورة . بمثل هذا الانهيار الذي طال سقف الجمعية الأدبية المسرحية. ولم تغمر حتى ذلك الانهيار الوضع بمسرح لينتوفسكي، بالرغم من معالجتها لأشخاص وأماكن أعزاء على قلب روسيا [...] وبشكل إجمالي كتبت هذه المسرحية بفرشاة المرحاض؛ فهي تنضح برائحها الكريهة^(٧).

والمسرحية التي أثارت مثل هذا السباب هي مليودراما اجتماعية من خمسة فصول، خانت بطلتها - أولجا رانتسيفا Olga Rantseva - زوجها الولهان بها، وقد وُيِّخَتْ ثم طُلِّقت على يد كونت نيبيل مسن، وأصبحت منبوذة في مجتمع بطرسبورج، وتزوجت نذلاً سرقها وهجرها، وفي النهاية ماتت متشحة بالقداوسة والتوبة والندم، معلنة أن حياتها ليس بها سوى دخان مضلل^(٨). هذا الدور اشتمل على خمسة تغييرات للأزياء وفرصة لسلسلة من التحولات من الفجور إلى التقوى، وغالبًا ما كان له حضور متواتر على خشبة المسرح، ولذلك ظهرت على الفور بمظهر البريمادونا آنذاك.

وإضافة إلى ذلك، فعداء تشيخوف لهذه المسرحية قد يكون قد تولد بشكل أكبر نتيجة كرهه لماركيفيتز أكثر من عدم إعجابه بنوع المسرحية نفسه، فغالبًا ما كان ماركيفيتز مجاملاً لأصدقائه من ذوى المكانة الاجتماعية العالية والمميزين جميعهم تقريبًا في مسرحية دخان الحياة. كتب الأمير سمباتوف يوزين Sumbatov - yuzhin، وهو رجل قيادي بارز في مسرح مالي بموسكو، مسرحية مماثلة ، بعنوان "ذلك المازق"، تدور أحداثها عن زوجة آثمة تتواطأ لسرقة ابنتها بعيدًا عن التضحية بالذات لزوجها. ولم يعتد تشيخوف فيها الإجابة

فحسب^(٩)، بل ظهر تقليده لها في الفصل الأخير من مسرحية الخال فانيا في المشهد الذي تقدم فيه الشخصيات تبريرات أسرية في ظل أزمة عاطفية.

وازدادت ملاحظات تشيخوف لنوعًا وقسوة بفضل حضوره التدريبات واستماعه إلى صدامات المؤلفين مع المديرين والممثلين. فكتب يقول "الممثلون أصحاب نزوات ومغرورون وأنصاف متقفين، بل وقحاء"، و"الممثلات بقرات يتوهمن أنفسهن إلهات"^(١٠).

لا يلاحظ الممثلون أبدًا الأناس العاديين. فهم لا يعرفون ملاك الأراضي أو التجار أو كهنة القرية أو الموظفين. وعلى الجانب الآخر يمكنهم الإتيان بتشخيص مميز لصانعي البلياردو والنساء المحافظات والمقامرين المحزونين، باختصار كل هؤلاء الأفراد هم من يلاحظونهم في أثناء تجوالهم بالحانات والحفلات الصغيرة فحسب. يا لهم من ممثلين جهلاء بشكل مرعب^(١١).

وبدرجة ما استطاع تشيخوف أن يصون لمكانته النقدية انطلاقها من أحاسيسه الشخصية. لقد ظل كل من أليكسندر فيشناشكي Aleksandr Vishnevsky ونيكولاي سلوفتسوف Nikolay Solovtsov – اللذين أصبحا ممثلين – من بين أصدقائه الحميمين، فهم كانوا زملاء دراسته السابقين، وقد أبقى تشيخوف أخيرًا على علاقته الوطيدة بنجوم بارزين كثيرين. وشجع ليديا يافورسكايا Lidiya Yavorskaya – وهي سيدة رائدة مشهورة تميزت في مسرحيات مثل "عادة الكاميليا" و"دخان الحياة". ولم يعجب بموهبتها ميخائيل Mikhail – أخو تشيخوف الأصغر – "ولا سيما كره صوتها وصرخاتها المشروخة كما لو كانت تعاني التهابًا مزمنًا من الحنجرة. لكنها سيدة ذكية، وفي صعود دائم، وذات أرباح تحفز على إخراج مسرحيات، حيث كانت تبدو شخصية خليعة"^(١٢). ووصفها الناقد كوجل Kugel بأنها "تتصرف إلى حد ما بحيوية أوروبية، فهي تمثل على خشبة وخارجها، وتسير مختالة غارقة في نجاحها"^(١٣). لم يكن تشيخوف واعيًا بعواطفها

الجياشة، لكن مثل هذه العلاقة كانت تحمل في جعبتهما عملاً مؤجلاً ونبوءة عن زواج تشيخوف الأخير من ممثلة أخرى تدعى أولجا كنيبر Olga Knipper.

وبحلول أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشر تنامي 'إلمام تشيخوف على نحو جيد بمهام الكتاب المسرحيين، وكان "اشمئزاز تشيخوف المعلن تجاه مسرحنا قد تفاقم"؛ وذلك بفعل انتهازية المسرح المقنعة على نحو قميء، وبفعل ندرة الهدف الفني. "لزاماً على المرء بكل ما يستطيع من قوة أن يعمل على تحرير المسرح من أيدي ذلك البقال إلى أيدي أهل الأدب، وإلا سينهار"، "فخلاص المسرح في أيدي الأدباء" (١٤). في الوقت نفسه أصبح تشيخوف لا يثق بمن يدعون التميز ورقي المستوى، ولم يستحسن أعمال إيسن؛ "إذ ليس فيه شيء من السوقية والفضاظة. فلا يمكن كتابة مسرحية بمثل هذه الطريقة" (١٥). وعلى وجه خاص، كان تشيخوف ساخطاً على ادعاءات المسرح باتصاله الاجتماعي وصدقه مع الحياة، وكونه مدرسة للناس. وفي مناشدة له لأديب صديق حول كتابة مسرحية يقول: "أتوسل إليك، أحب المسرح":

لا شك في تمتعها بالميزات الكثيرة، ميزات مغالى فيها حتى السماء، وحقارة مقنعة... إن المسرح الحديث لطائش وذو مرض مدّتي. ولا بد من استئصال هذا المرض؛ لأن حب المسرح بصورته هذه، يعد أمراً يندّر بالخطر. ولسوف تجادلني وتكرر العبارة القديمة بأن المسرح مدرسة، وأنه يعلم.. إلخ (...). لكنني أخبرك بما أرى في المسرح الحديث؛ إنه ليس أفضل من حشود العامة، بل على العكس؛ فحياة هذه الحشود أكثر رفعة وعقلانية من ذلك المسرح... (١٦).

عندما اعتزم صديقه الناشر المليونير سڤورين Suvorin أن يستثمر ماله في المسرح ببطرسبورج، حاول تشيخوف عبثاً أن يثنيه عن ذلك، وإضافة إلى ذلك، فبمجرد أن أصبح مسرح سڤورين أمراً واقعاً أغرقه تشيخوف بالنصائح والوصايا والاقتراحات فيما يخص توزيع الأدوار.

فى عالم الأدب كى تصبىح مؤلفاً درامياً، ينبىح تشىخوف مجدداً بالحاجة إلى مشاهدة وفهم كيف تجرى المسرحيات فى المسرح. فقد أجبر على مضض لرفض دراما المتىافيزيقيات لبجورنسون Bjornson المسماة "ما وراء سلطة البشر" التى كان ينظر إليها على أنها بارعة ومثيرة، فهى "لا يمكن عرضها على خشبة المسرح؛ لأنه لا يمكن تمثيلها، فليس بها حدث، ولا شخصيات حية، ولا تشويق درامى"^(١٧). وهذه هى المقولة الحقيقية التى دفعت بها نينا ضد ترييليف، فى مسرحية النورس. دائماً ما كان ينصب نقد تشىخوف على الحرفية دون الجماليات، فتجده ينبىح بـ: "تجنب الأكليشيات"، "كن موجزاً"، "استخدم الحوار الواقعى"، "توَّع من الشخصيات"، "اجعل عقدتك الدرامية فى الفصل الثالث، وتأكد من أن الرابع يقبل تلك التعقيدات...". وكان لتعليقاته العملية الفائقة على مسرحيات جوركى آثار مهمة فى الجمهور، وأوضح كيف تصنع الأوضاع^(*) Points، حتى إشاراته إلى مسرحياته الخاصة كانت توضح نقاطاً خاصة للممثلين، وتتفاعل مع الظروف الخاصة. مبكراً فى عام ١٨٨٧ كان تشىخوف يصر على أن المؤلف لا بد أن يحكم قبضته على مسرحيته، ويختار فريق التمثيل، ويصدر التعليمات فيما يخص عرضها^(١٨).

ويعكس تقييم دراما تشىخوف تحراً تدريجياً من تقاليد المسرح إلى رؤية أصيلة وذات خصوصية تحدد مطالب جديدة للمسرح. فعندما كان تشىخوف يكتب مسرحيات للعرض المسرحي، كان يمزج وابتكار مقطوعات تحقق نجاحاً من خلال توافقها مع المعايير السائدة، وبين مقطوعات تذهب إلى ما وراء الأكليشيات

(*) أوضاع Points: مفردتها وضع، وهو إيماءة أو إشارة صوتية أو وسيلة مسرحية أخرى تستخدم لتأكيد لحظة من لحظات الذروة فى خطبة ما أو دور ما، أو موقف ما، وتستخدم مثل هذه اللحظة بمعنى أن تماسك العرض ككل يتبع الرغبة فى التصفيق الاستحسانى الفورى، وكان أول استخدام مسجل فى عام (١٨٢٢)، حيث كانت أوضاع أنموند كلين تتال الإعجاب، ويعرفها جورج تايلور بأنها اللحظة التى يقوم فيها ممثل ما وبشكل مفاجئ بإصدار صوت جديد، أو تكوين (وقفة) جديدة لخلق انطباع بعاطفة جديدة.

كتاب "المرجع فى فن الدراما"، جون لينارد، ومارى لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يوس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٥١٣.

وأعراف المسرح المؤلف. وقد اضطر أيضا إلى مواجهة الحقيقة المقررة بتوقع الجمهور للمترادفات الدرامية لقصصه النثرية، سواء نواته المرحلة الجزلة، أو استكشاته المهمة عن الحياة الحديثة. ودائما ما كان يستحضر في وعيه الأصوات والمواصفات الجسدية للممثلين البارزين، والأثاث والترتيب النسبي للديكور على خشبة المسرح، وكذلك معايير الاستجابات لجمهور موسكو.

إيقانوف في موسكو

ومع ألفة تشيخوف الكبيرة بالحجرات الخضراء ووسط الفنانين، فإنه كان في ذلك الوقت لا يمكن تمييزه في عالم المسرح. فعندما قام تشيخوف - البالغ من العمر ثمانية وعشرين عامًا - بتقديم نفسه على استحياء - في أثناء الاستراحة وقبل بدء مسرحيته الفارس "الدب" - إلى ف. مختوروف F. Mukhtorov، كبير ناشري المسرحيات، وجد مختوروف أن "اسم تشيخوف غير معروف لي تقريبا" (١٩). ولكي يحظى تشيخوف بمكان على خشبة المسرح في هذا العالم المكتفى بالمحترفين، اضطر إلى أن يعمل وفق المعايير التقليدية المتبعة.

ولكي تنتج مسرحياته الأولى، فكان لها أن تكتب على عجلة، وأن يكون في ذهنه في أثناء الكتابة ممثلون بعينهم ممن سيؤدون الأدوار. ولم تتبن هذه المسرحيات خطأ فنية، ولكنها هدفت إلى استغلال الاتجاهات السائدة آنذاك. وعبر حقبة ثمانينيات القرن التاسع عشر كان عرض المسرحيات التمهيدية والأجزاء المهمة من أجل الربح يعد من أهم الأعمال الراجعة وأهم المسرحيات المتكرر عرضها على خشبة المسرح الروسي. ومرارًا وتكرارًا يطلب أصدقاء تشيخوف منه - بوصفه مؤلفًا كوميدياً شهيراً - أن يكتب لهم مسرحيات من نوع الفارس من فصل واحد ليستغلوها في إعداداتهم السلعية. كما كتب مؤنولوج أضرار التبغ ١٨٨٦ للكوميديان الماهر - ولكنه سكير - جرادوف سوكولوف Gradv - Sokolov، كما صُممت أنشودة البجعة ١٨٨٦ / ١٩٨٧ كعرض مدته عشرون دقيقة، وذلك من أجل دافيدوف Davydov العظيم. وحينما أداها - دافيدوف - في كورس ١٩

فبراير ١٨٨٨ زخرفها وزينها بكثير من الإضافات الارتجالية حول ممثلي الماضي العظام، حتى إن تشيخوف كان يتحسس نصه بالكاد. وتلبية لطلب الممثل الكوميدي فارلاموف Varlamov، أنجزت مسرحية تراجيدي رغم أنه ١٨٨٩ في يوم واحد.

وقام سولوفتسوف Solovtsov - صديق تشيخوف - ببث الحياة في مسرحية الأدب بعدما نُفِحت، واستُخدم نصها المعد في عرضه الذي ظهر فيه بحارًا يتوود إلى فتاة، وكان العرض بعنوان: "فائز يحصد كل شيء"، وذلك على مسرح كورش. وليقوم سولوفتسوف بدور سميرنوف على نحو ناجح، رسخت صورة وجه الأحمر في ذهن تشيخوف، وكذلك صوته الجهوري، وتصرفه الحاد^(٢٠). وقد شاهد الكاتب المسرحي نيميروفيتش دانشنكو Nemirovich Danchenko - وهو ناقد عنيف للقيم المسرحية - مسرحية الفصل الواحد في برنامج ربحي عام ١٨٨٨ وازدرى في الحال التمييز بين هذا الشيء "الشائق جدًا" و"البراعة الجيدة لمسرحية صغيرة":

إنها لمسرحية من نوع الفارس، ولكنها مملوءة بالحياة. لقد مثلت بأسلوب صعب المراس، إلا أنه فني [...] فالمسرحية تنضح بالمهارة المجسدة والأصالة المسرحية. لقد اتسم تمثيل السيد سولوفتسوف بالانقياد والإخلاص، إلا أنه لم يقدم بالقدر الكافي دباً دافئاً رقيق الفؤاد. ولم يتعامل مع الشخصية على أنها صاحبة أطياف. فقد ضحى الممثل بأصالة تلك الشخصية تحت وطأة قلقه على مصير المسرحية، وعلى مقتضيات خشبة المسرح^(٢١).

هذا التقييم لعنصر التشويق أو المتعة يبين نجاح نيميروفيتش - صاحب الدور الحاسم - في مسرحيات تشيخوف الأخيرة، كما يشير إلى كيفية التمهيد سلفاً لخصوصية شخصيات تشيخوف حتى تناسب أعراف خشبة المسرح وتقاليدها.

لقد جمعت مسرحية الأدب - ورفيقتها في النجاح الخطوبة - أموالاً طائلة، لقد اشتقتا كثيرًا من عبثيتهما من المبادئ والإدانات المعترف بها من قبل

الشخصيات الغربية الأطوار. وحاكت "المزحة" - وهى مسرحية من فصل واحد - أكليشيات التراث الدرامى على نحو تقليدى. وفى المسرحية ذات الفصل الواحد "سئمت المعيشة" ١٨٨٩ - وهى مسرحية ذائعة الشهرة من تأليف ف. بليبين V.Bilibin - قرر البطل، مثله مثل كثير من الأبطال الكئيبين لذلك العصر، قرر أن يطلق على نفسه الرصاص، فيقول: "سئمت المعيشة!... حياة مملة.... اليوم مثل الأمس، وغداً مثل اليوم... نساء وخمر وميسر... ميسر وخمر ونساء. فى أيام مثل هذه، جميع الناس المحترمين يطلقون على أنفسهم الرصاص. أما أن تعيش فى هذا العالم فذلك عار لآى شخص محترم" (٢٢). وعلى نحو مشابه، توضح مسرحيات الفارس عند تشيخوف - مثلها مثل الكوميديا الروحية الجريئة - ارتيابه الخاص فى الأنظمة الفلسفية والعقائد الصادمة التى فشلت فى احتواء السلوك البشرى، حيث لم تضعه فى حساباتها. ويسخر تشيخوف فيما سبق: "سأقتل نفساً"، وذلك بمثابة اتجاه وموقف فى قصته "إنسان (درجة فلسفية)" ١٨٨٦، وفيها: "كم هو قاس وممل أن تكون كائناً بشرياً!... فالإنسان ليس عبداً للعواطف فحسب؛ بل أيضاً لكل ما هو قريب منه وعزيز عليه. نعم عبداً فأنا عبد لذلك الحشد المرح المتنافر... الذى يتجاهلنى" (٢٣). وفى النهاية يتحول هذا إلى تأملات ليست لشوبنهاور الروسى، ولكنها لجندي مشاة ضجر من انتظار القذيفة.

ونجد أن فكرة كآبة العالم وماله تسرى عبر شخصية إيفانوف، وهى أول مسرحية طويلة تعرض لتشيخوف. وهذه المسرحية تعطى انطباعاً بأنها قريبة الصلة بمسرحيات الفارس التى كتبها تشيخوف مبكراً، حيث إنها تبدو كما لو كانت عملاً هجائياً ساخرًا، لكنك لا تلبث أن تكتشف تدريجياً أن تشيخوف ينجرف داخل عالم الدراما الراقية. وهذا لا يوضح فقط عدم اتساق طابع المسرحية؛ بل يوضح أيضاً إخفاقها كما يتبين ذلك من إشارة تشيخوف نفسه إليها (٢٤).

لقد ألقت إيفانوف على عجلة لتعرض على مسرح كورس، حيث استغرق تأليفها أسبوعين، وغالبًا ما كان ذلك بمثابة مراهمة، فقد أخرجت أيضاً على عجل،

وكانت ليلة افتتاح العرض (الذي تعود أرباحه إلى منتجه نيكولاى سففلوف) في ١٩ نوفمبر ١٨٨٧، وقام نيكولاى سففلوف Nikolay Svetlov نفسه بدور بوركين. وكما يتبين من خطابه إلى أخيه ألكسندر Aleksandr ، رأى تشيخوف أن المسرحية خليط من الأدوار، وشعر باعتماد على الممثلين ليعالجوا عجزه ككاتب مسرحي، حيث يختتم خطابه قائلاً: "ومهما كان السوء الذي قد تبدو عليه المسرحية، فإنني قد ابتكرت نموذجًا يحمل بعضًا من الأهمية والدلالة الأدبية، لقد زودتها بدور لا يقل مهارة عما شرع دافيدوف في القيام به، والذي به يمكن للممثل أن يتفاخر بموهبته ويستعرضها"^(٢٥).

أصبح فلاديمير دافيدوف Vladimir Davydov - أحد نجوم مسرح ألكسندرا بيطرسبورج - واحدًا من أوائل الممثلين الذين جعلوا قصص تشيخوف ضمن حكايات منتصف الثمانينيات. لقد انتقل مؤقتًا إلى مؤسسة كورش Korsh الخاصة بموسكو لكي يعاقب مسرحه المحلي على عدم وفائه بمتطلبات راتبه. أما ستوت Stout - ذلك الرجل الفظ والهاوى - فكان كوميديانًا في المقام الأول، وبرز بوضوح في أعمال جوجول Gogol، وأوستروفسكي Ostrovsky بنهج خاص في محاربة البيروقراطية. وقام تشيخوف - وعلى نحو واضح - بتنقيح تماثيل الشخصية مع الممثل، ففي النسخة الأولى لمسرحية إيفانوف أشار بوركين Borkin إلى بطل الرواية كما لو كان هو نيكولاس فويلا Nicolas - Voila الذي لعب الدور، وهذا اقتباس من لازمة من عبارات الفودفيل التي اشتهرت بفضل دافيدوف^(٢٦). كان فريق التمثيل متمكنًا بكامله، بمن فيهم جلاميرششرسكايا GlamaMeshcherskaya التي لعبت دور آنا (التي قال عنها تشيخوف: تفوقت كعسيل الصفصاف العليل). والوحيد الذي مدح أصالة المسرحية هو دافيدوف، في حين اعتبرها باقي الممثلين مجرد ليلة عرض أولى أخرى تبعد عن اتجاه ريبرتوارهم المسرحي. ولم يُقم لعرض إيفانوف سوى أربع عروضات هي كل

ما حظى به، ولم يكن ذلك بالشئ الرائع (فعندما قدمها مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٤ خصص لها أربع وسبعون بروفة).

لم يكن الجمهور مهيباً سلفاً لتلقى مثل هذه الدراما حول "رجل ليس بهم":

توقع البعض أن يرى فارساً مرحاً كما في الأسلوب القصصي لتشيخوف في ذلك الوقت... وتوقع آخرون شيئاً جديداً وأكثر أصالة، وكان لديهم أمل في ذلك. لقد بدى النجاح متفاوتاً، فالبعض هسهس مستهجنًا، وصفق آخرون - بل كانوا الغالبة - وطلبوا تقديم التحية الفورية للمؤلف على خشبة. إلا أنه - وعلى وجه العموم - لم تحظ إيفانوف بالفهم الكافي، وباتت الصحف - ولوقت مديد - تفسر شخصية بطلها الرئيسي وهويته (٢٧).

وكان تشيخوف - كعادته - رافضاً تحية الجمهور، وهذا ما اضطر دافيدوف أن يسحبه رغماً عنه إلى خشبة المسرح، وبادر بالتصفيق (٢٨). وقد كتب تشيخوف إلى أخيه ألكسندر يقول: "لقد أقر المسرحيون بأنهم لم يروا قط مثل هذا الاحتياج في مسرح، ومثل هذا الهسيس والتصفيق الجماعي، وبأنهم لم يسمعوا قط في أى وقت آخر كثيرًا من المناقشات والمجادلات مثل التي شهدوها وسمعوها بمسرحيتي" (٢٩). ومهما كانت الاستجابة لرواد الليالي الأولى، فإن المقالات النقدية الصحفية كانت غالبيتها هدامة؛ فقد اعتبرت صحيفة "موسكوفسكي ليستوك" أن المسرحية غارقة في "اللاأخلاقيات"، وأنها بمثابة وجبة "مثيرة للغثيان"، بل وصفتها "بالهراء التشائمي". وقد انزعجت صحيفة "كودير روسكي" مما أسمته "الهزل الماسجن" و"النكات الواهنة المزروجة" و"خفة دم صاحب الحانوت" أما م.أ. بروتوبوبوف فقد وصف إيفانوف "بالهزلي وتاجر العبارات"، وأن دكتور لفوف Lvov رجل يُركب مادة صلبة مصنوعة من عجينة الورق. وقد وُبح تشيخوف لإهماله حدود النوع، وطمره التراخيديا العائلية داخل الكوميديا الاجتماعية. وشُجِبَ الفصل الأخير على وجه الخصوص، الذي يموت فيه إيفانوف نتيجة لأزمة قلبية يوم زواجه. وحتى النقاد القلائل المناصرون رأوا أن

النهاية تتسم "بالبرود نسبياً". وقد حضر ليلة العرض الأولى كاتب المقال العنيف نيكولاي إفروس Nikolay Efros، وقال إن "النهاية منفصلة بحدّة عن باقى المسرحية من حيث الانسجام والتوافق، وإنها مثيرة لنوع من الخزي"^(٣٠).

التقى تشيخوف - في الصباح التالى - الكاتب المسائر للأعراف السائدة فيكتور كريلوڤ Viktor Krylov، وهذا الذى كان يناصر تشيخوف كفنان مبتدئ، بل عرض عليه أن يصحح له إخفاقات المسرحية. ويذكر تشيخوف قائلاً: "لقد كان مدهوشاً جدّاً عندما رفضت ذلك"^(٣١). فقد كان رفض المؤلف للملاحظات الكتابية قليلاً - تلك الملاحظات التي تتوهج داخل عقله - وذلك حتى يحافظ على اقتطافها من خطابه^(٣٢). ويمكن القول إن شخصية إيفانوف هي السبب في هذه المذبحة النقدية الضخمة، ويتضح ذلك أكثر حين نضعها في سياق الفكر الروسى بثمانينيات القرن التاسع عشر. وقبل ظهور المسرحية بزمن ليس بطويل، ظهرت مقالة "صناعة الخنازير الرضيعة بهاملت" للكاتب الشهير نيكولاي ميخائيلوفسكي Nikolay Mikhailovsky لتسخر على نحو شديد التهكم من الهاملتيين المعاصرين باتجاههم نحو الاكتئاب، وتبرير كسلهم وضعفهم. وعلى نحو مشابه يدين الروائى جليب أسبنسكى Gleb Uspensky إيفانوف على مماته الأخلاقي في مجتمع ليس بمذموم، وذلك على لسان بطل قصته قلب حساس^(٣٣). ويفترض غالبية الأدباء المشغولين بالسياسة أن تشيخوف في مسرحيته إيفانوف قد كان "يبنى قيمة مثالية لغياب المثل"^(٣٤). وصادق على تأثرية بطله. وأيضاً كان تشيخوف نفسه ساخرًا منتظماً من الهاملتيين: "أنا هاملت موسكو. نعم. فأنا أتجول في موسكو عبر المنازل والمسارح والمطاعم ومكاتب التحرير، وأينما أذهب يكن كل ما أقوله هو: يا إلهى، ما هذا الممل! ما هذا الممل المضاعف!"^(٣٥). لسوء الحظ لم يكن تشيخوف في النسخة الأولى لإيفانوف قادراً على توضيح موقفه الخاص تجاه بطله: فهل شخصية إيفانوف محاكاة تهكمية أو نمط لرجل "لا ضرورة له"؟

لقد أتى الجمهور العام ليشاهد مسرحية إيفانوف لأنها ببساطة كانت عبارة عن مقطوعة حوارية، وكانت كذلك لسبب رئيسي؛ وهو أن الممثل الذي لعب شخصية دورا كان ممثلاً لا يضاهيه ممثل آخر^(٣٦). فلم تكن كتابة تشيخوف للمسرحية بمثابة عامل قوة، بل سحبت إيفانوف من العرض بعد ثلاث ليال. فلم يرغب تشيخوف نفسه في العرض المبثّل للمشاهد الكوميديّة، بعد أن حاول الممثلون في الفصل الأخير أن "يتصرفوا كمهرجين، ويظهروا ابتهاجات مفاجئة"، فقد جعلوا العرض كأنه داخل "كشك للعرض أو حانة، وذلك أفرعنّى". وعندما لاحظ تشيخوف الفاصل المطول والممل بين مشهدى الفصل الأخير وذهول المشاهدين وارتباكهم أمام موت البطل غير المتوقع^(٣٧)، قرر أن يعيد كتابة المسرحية قبل نشرها وفي حالة إعادة إحيائها، وإن كانت إعادة الإحياء تبدو غير محتملة.

وبعد مرور عام، أخبر تشيخوف سوفورين: "إننى ما زلت أقرأ إيفانوف. وأعتقد أنها سوف تصبح مسرحية شرعية ومنطقية وذات تأثير كبير لو أننى كتبت فصلاً رابعاً آخر، وتخلصت من بعض الهراءات، وأدخلت منولوجاً قد فطنت إليه الآن"^(٣٨). ويعنى بكلمة شرعية: أية دراما جادة تعمل وفق معايير الممارسة المسرحية وترفع عنه تهمة أن أصالته وجدّته نبعنا من جهل بقوانين الدراما.

وحتى يتسنى لك إدراك اختلاف مسرحية إيفانوف وانحرافها عن المفهوم الشائع للمسرحية، سوف نذكرك بالنجاح الكبير الذي حققته المسرحية الشائعة فى موسكو الشباب الثانى ليتر نيفيزين Petr Nevezhin. وهى تعالج قضية الطلاق الساخنة، وتدور أحداثها حول رجل نبيل يغوى مربية أطفاله، ولا تستطيع زوجته تقبل هذا الوضع فيطلقها ويتنامى بأسه. وتتفسخ الأمور بعدما أصبحت السيدتان عدوتين، ويقوم الابن الأكبر - وهو طالب جامعى - بقتل المربية، وفى أثناء فترة وجوده فى السجن يحاول الوفاق بين والديه بلا جدوى. أدّيت الأدوار بممثلين خبراء بارعين بمسرح مالى، مثل السيدة العظيمة جاليكيريا فيدوتوفا Glikeriya

Fedotova، والبطل الرومانسي الأسمر سمباتوف يوزين Sumbatov yuzhin، "وقد
اشتهر المسرح بالتهديدات الهستيرية، ولا سيما عندما جاء على خشبة يوزين -
الذي يلعب دور الابن الأصغر، وذلك بعد إطلاق النار على المربية خلية أبيه -
وكان مقيدًا يلتصق الصفح من أمه، التي قامت بدورها فيدوتوفا. وقد حققت
المسرحية أرباحًا طائلة بفضل نجاحها." وفي أثناء عرض مسرحيتهما، تقابل
تشيخوف ونيفيزين في ردهة مسرح مالي. "ماذا تكتب الآن؟" تساءل تشيخوف
بأدب، موجهًا تساؤله إلى الكاتب التجاري المحنك. فأجاب نيفيزين بكل غرور:
"ماذا تبقى لأكتبه بعد مسرحيتي الشباب الثاني؟" (٣٩).

ولكي يجعل مسرحية إيڤانوف تتكيف مع هذا النموذج من عواصف القوالب
والأكليشييات، كرس تشيخوف تركيزه على الفصل الأخير المستهجن: فاختصر
المشاهد الكوميديّة مع الرجل الفاضل، ومزج لوحتين مسرحيتين منفصلتين في
واحدة، وأعاد إلى النهاية وظيفتها. وقد استبدل مشاهد أكثر عاطفية بتلك المشاهد
المسلية لعشاء الزواج بما يحويه من شرب الخمر، وترنح إيڤانوف سكرًا. وقد
أزاح التفاصيل المسلية إلى الخلفية، وذلك مثل محاولة بوركين تنظيم رقصة
بالفصل الثاني، وقصة ليبيديف عن حسن الأكل وتذوق الطعام والشراب والخادم
مع الفطير الساخن بالفصل الثالث، ومشهد الفارس والخاطبة وجمع رأسين في
الحلال بين بوركين وباباكيينا بالفصل الرابع. وحُذِفَت الشخصية الصغيرة باسمها
الممل دوديكن (الزمار). واختفت أرضية أنا بيتروفا - في موازاة مع لقب (الدع)
لإيڤانوف، ومع زمرة من النكات العبرية. وقد أُشير إلى دراما أنا الداخلية في
النسخة الجديدة بأغنيّتها عن عصفور السسكين. أما عن ترمت دكتور لقوف فقد
خُفِّف. ومن أجل الحفاظ على ألا يبدو إيڤانوف الضحية المجردة للأفاكين، أضاف
تشيخوف إلى المهاجمين شخصية ساشا بالفصل الرابع، وزود إيڤانوف بحوار
طويل في دفاعه الخاص. كما حذفت معاملاته المادية المشبوهة مع ليبيديف
وتغيرت الأزمة القلبية التي كانت تجرى على خشبة المسرح إلى انتحار بالطلق

النارى خارج الخشبة. مثل هذا الانتحار قد كان بمثابة كليشيه لخشبة المسرح الروسية منذ عام ١٨٧٣ عندما حُلّت عقدة الميلودراما الكوميديّة "السراب" بالطريقة نفسها، وهى من تأليف لوكا أنتروبوف Luka Antropov. ورأى الناقد الداهية ألكسندر كوجل Aleksandr Kugel أن اعتماد تشيخوف على هذا الانتحار في مرحلة الذروة كمن "يقدم قرباناً... إلى إله التحايل المسرحي"، كل المشكلة فهو بشكل حرفي ينهى مسرحيته بضربة مفاجئة مدوية^(٤٠).

هذه التغيرات وغيرها جعلت شخصية إيفانوف أقل حدة في صفات "الذل المتعمد" أو "الوغد الصريح" كما أسماه نقاد موسكو من الصحفيين. إلا أن تشيخوف بهذا قد انتهى من كتابة مسرحيتين مختلفتين: كوميديا رباعية الفصول خماسية المشاهد لمسرح كورش وتلاشت سريعاً من الريبيرتوار، وأخرى دراما (مسرحية) رباعية الفصول رباعية المشاهد كانت متمعة بنجاح كبير. فالكوميديا كانت تتعلق برجل عادى متذبذب ضعيف يائس من الحياة، ويموت فجأة، وغالباً بالمصادفة، في حين أن المسرحية الثانية كانت تدور حول بطل مدعى قد تمزق بفعل تمزقات نفسية عنيفة، وقد اختار أن ينهى حياته بالانتحار^(٤١). وإن كان تشيخوف في النسخة الأولى قد جعل شخصية إيفانوف أكثر خشونة بغرض الوضوح، ففي النسخة الثانية قد بالغ وضخم من الصفات المتناقضة. إلا أنه - ومثلما حدث في نسخة سيبر Cibber لمسرحية ريتشارد الثالث - كان لعرض إيفانوف على مسرح كورش قبول أكثر لدى الممثلين، حيث كانت هذه النسخة تروقهم بشكل أفضل من النسخة الأجود صقلاً^(٤٢).

إيفانوف في بطرسبورج

بينما كانت موسكو تتزف التوافه الطنانة لنيفيزين، كانت الدوائر الأدبية ببطرسبورج تقرأ نص إيفانوف باهتمام ضخم. ونبه ف.أ. فيدورف يوركوفسكى

F.A. Fedorov على ما تتطوى عليه المسرحية من روح عصرها، وهو مخرج أول بمسرح ألكسندرا، ويعرف باتساع أفقه، وعلى هذا اختار إيفانوف لإنتاجها لحسابه. كان اختياره هذا خارج النظام الروتيني لمسرح ألكسندرا. فكل نجومه من الممثلين الجيدين، ويستمد السواد الأعظم لريبرتواره من الأعمال الأصلية والأعمال المعدة بقلم عالم المسرحية فيكتور كريلوڤ Viktor Krylov. ويفضى بأفل سفوبودين Pavel Svobodin بما في نفسه - وهو أحد أعضاء الفرقة الأنكياء - قائلاً: "...إنها لفكرة مفزعة أن يجبر الشخص على الذهاب إلى المسرح ثانية ويتأمل سطور دور كتبه فيكتور كريلوڤ"^(٤٣). فكانت بمثابة محاولة لمقاطعة كريلوڤ لعامين، إلا أن هذا الهجر قد كان فعالاً جداً لأبطال حزبه في هذا الشقاق، ومنهم نيكولاى سازونوف Nikolay Sazonov الذي كان له الابتكار الأول لشخصية تريجورين في مسرحية النورس، وأيضاً ماريّا سافينا Mariya Savina التي بأمر منها كتب ماركيفيتز Markiewicz مسرحيته البغيضة دخان الحياة. وسافينا ممثلة ذات تدريب تقنى كبير وتألفت في أدوار عقيلة (سيدة) المجتمع ذات المقام الرفيع؛ وقد أعجب بها وناصرها تورجينيف (فهى أيضاً من ابتكرت شخصية فيروخكا في مسرحيته "شهر بالريف" وذلك قبل الشروع في تمثيل دور ناتاليا بيتروفنا)، فهى تعتبر نفسها وسيطاً للآدب، وتمتلك نفوذاً ضخماً في الشؤون المسرحية. فبعدما تعرف إليها تشيخوف، ما كان منه إلا أن دون عنها في كتيب ملاحظاته قائلاً: "إن سافينا بالنسبة إلى الممثلات مثل كريلوڤ بالنسبة إلى الكتاب"^(٤٤).

لم يقفز أحد بمسرح ألكسندرا ليفوز بدور البطولة في إيفانوف، وشك تشيخوف في أن يتنازل دافيدوف Davydov عن كبريائه ويعود إلى بطرسبورج ليلعب دور البطولة. والأكثر أهمية "هل يمكن لدافيدوف التحكم في نفسه ليكون واهن العزم أحياناً، ونشيطاً مهتاجاً أحياناً أخرى؟"^(٤٥). وافق دافيدوف على أن يمثل بالمسرحية، ولكن ليلعب دور ليبيديف بدلاً من دور البطولة "إيفانوف"، متوقعاً أن سازونوف سوف يلعب إيفانوف، واستسلم تشيخوف للواقع على نحو

لبق. إلا أن سازونوف رفض دور البطولة، وأرسل المخرج برقية إلى تشيخوف في ١٣ يناير ١٨٨٩ يقول فيها:

"في غيابك يستحيل توزيع أدوار المسرحية. فلا أستطيع التغلب على مشكلات التوزيع. لا بد أن تأتي بطرسبورج في موعد غايته الثامن عشر من هذا الشهر. فلا بد من القيام بأول بروفة قبل اليوم العشرين"^(٤٦). لم يأت تشيخوف. وفي الوقت نفسه، وللمرة الثانية يعرض الدور على دافيدوف كإغراء لعودته إلى صفوف ممثلي المسرح.

كان دافيدوف مترددًا لأنه كان يرثى لتشيخوف، فقد كان دافيدوف محبطًا جدًا للاتجاه السائد في مسرح ألكسندرا نحو المسرح، حيث كان اتجاهًا يميزه الجمود والملل، مما دفعه إلى اعتزام التقاعد المبكر^(٤٧). وعندما قرأ نسخة إيفانوف المنقحة تحول هذا الإحباط إلى زعر، وأصر على أنه فشل في فهمها:

أتحدث إليك كصديق وكرجل يحترم موهبتك ويتمنى لك التوفيق في شتى الأمور، وأخيرًا كممثل خدم الفن طوال واحد وعشرين عامًا، ولهذا أتوسل إليك بكل ما في الكلمة من معنى أن تترك لي إيفانوف كما ابتكرته في النسخة الأولى، ومن ناحية أخرى أنا لا أفهمه، وأخشى الفشل. إنني أرسل إليك كلمتي هذه لا على أنها نزوة أو هوى، ولكنها تعليل صريح وتفسير، بل رغبة في أن نتجه معًا نحو الأفضل. وإن لم تستجب لمطلبي هذا لأية أسباب، فأنا مستعد أن ألعب شخصية كوسينخ بوافر الرضا بدلًا من إيفانوف^(٤٨).

تعد أصداء شكوى دافيدوف مألوفة بالنسبة إلى باحثي المسرح الروسي. وعندما حاول جوجول Gogol أن يُفسر مسرحيته الكوميدية "المفتش" على أنها مسرحية أخلاقية مسيحية مملّة، توسل إليه الممثل الشهير ششبيكين Shchepkin أن يترك شخصياته بمفردها. أما دافيدوف فقد كان لاعبًا حذرًا، حيث كان يرسم تصوير الشخصية عبر تفاصيل وافرة، ولا يترك متسعًا للارتجال، وبمجرد أن

يتشكل تصويره هذا، نجده كالبناء الحجري. لكنه - وعلى نحو تدريجي - كان يتحدث عن قبول النموذج الجديد والمنقح لإيفانوف.

كانت ألفة تشيخوف بالمرح في بطرسبورج قليلة بالمقارنة بألفته بالمرح موسكو، لكن استماعه إلى أشياء جيدة عن سافينا تمنى عليها أن تلعب دور آنا. وتباعاً طلبت هي إعطاء الدور لممثلة أخرى، لأنها تفضل الدور الأصغر والأكثر جاذبية، وهو شخصية ساشا. وعندما علم تشيخوف بذلك أعلن أنه خجلان منها، حيث لا يوجد في المسرحية دور يستحق أن تمثله. "لو أنني علمت أنها سوف تلعب ساشا، وأن دافيدوف سوف يلعب إيفانوف، لعنونت مسرحيتي بساشا، وبنيت كل شيء حول هذا الدور، بل حولت إيفانوف إلى دور ثانوي، ولكن من كان يعلم؟" (٤٩)؛ ولذلك قرر تشيخوف "إعادة تشكيل الدور بشكل جذري... إلى حد ما يسمح به إطار عمل المسرحية" (٥٠)، فقد جدد الدور وضخمه وهو يحمل في عقله أن سافينا هي من ستلعبه، مضيفاً مشهد مزاح إيفانوف مع الفتاة السعيدة. ذكرت سافينا أن تشيخوف قد حضر جميع البروفات، لكنه، وبتواضع واحتشام، ترك لنا الحرية في العمل ونادراً ما كان يأتي إلى خلف خشبة المسرح (٥١).

كان باقي ممثلي الفريق مثيرين للإعجاب؛ لأن ذلك كان مواكباً لمناسبة الاحتفال بمرور خمسة وعشرين عاماً على وجود فيدوروف يوركوفسكي Fedorov Yurkovsky في العمل، ولم يستطع ممثلو مسرح ألكسندرا أن يرفضوا الظهور في حفل تكريمه؛ ومع ذلك تدمرت الفرقة في بروفة باكراً لكونهم لم يحصلوا على نهايات حواراتهم تخرجهم من على الخشبة - في أية لحظة من لحظات الخروج - بشكل قوي ومؤثر، أو لعدم تمتعهم بنهايات ينزل بعدها الستار (٥٢). لقد فهموا إيفانوف وباشروا العمل فيها على أنها مسرحية غير مصقولة، ولم يسعوا إلى أية تقنيات جديدة، أو العمل على إيجاد ظلال وفوارق فنية، وبالأحرى فقد كانوا مولعين بأية لحظة مفعمة بالتأثير المسرحي، وقد أبدعوا أدوارهم المصقولة جيداً من الظاهر باستخدام الطرائق المعتادة. كانت ستريبيتوفا Strepetova - التي لعبت



(١) ماريا سافينا في دور ساشا في أول عرض لمسرحية

إيقانوف بيطرسبورج، مسرح ألكسندرا، ١٨٨٩.

دور أنا بتروفنا- ممثلة صاحبة شخصية من الطراز الأول، ومولعة بالواقعية. أما الكوميديان الشهير فارلاموف Varlamov فقد استخدم نكاته الخلية ليجعل لبسديف الشخصية الأكثر ملائمة لمزاج الجمهور. وحتى فيما يخص الأدوار الصغيرة، كانت العروض رائعة، وذلك بفضل التراجيديان الماهر فاسيلي دالماتوف Vasily Dalmatov في دور بوركين، والممثل البارع سڤوبودين Svobodin في دور شابلسكاى. وبالرغم من توقع تشيخوف التام بفشل المسرحية عند افتتاحها فى ٣١ يناير ١٨٨٩، فقد استُقبلت بهتافات الاستحسان على نحو حماسي منذ البداية، وقوبلت باحتفاء كبير بعد المواجهة فى الفصل الثالث بين إيفانوف وأنا. وقد استُدعى المؤلف والمخرج لتقديم التحية وانحناءة الاحترام لهما. وفى حفلة للممثلين بعد العرض قارن النجوم المسرحية بالكوميديا الكلاسيكية لجريبودوف Griboedov المسماة "بلاء من فطنة" (٥٣).

إن المشهد الذي تم تلقيه بحماسة شديدة كان أكثر المشاهد ميلودرامية؛ بالصرخة التى أطلقها دافيدوف "اصمتي.. يا لك من عاهرة ... ستموتين حالا، هذا ما أخبرنى به الدكتور". وتحقيقاً لما قاله فقد أمسك برأسه فى رعب، وأخفى وجهه بيديه منفجراً بتهديدات هستيرية. استمعت ستريبتوفا إلى كلماته عن الموت، وأعطت تعبيراً نابضاً بالحياة بأنهم وجهوا إليها لطمة مميتة، وجفلت فجأة. إن هذه اللحظة فى عرض مسرح كورش قد ألهمت أحد الباحثين بأن يكتب إلى تشيخوف أن: "مثل هذا المشهد لا بد أن يهز المتفرج بفاعلية كبيرة تتجاوز التأثير المفرط للمسرحية الميلودرامية (الشباب الثاني)...". لقد بدا تمثيل دافيدوف عندما بدأت المسرحية كما لو كان رتيباً، "لقد كان رومانسياً ونابضاً بالحياة بالفصلين السادس والرابع" (٥٤).

لقد انجذب النقاد انجذاباً صوفياً لعرض إيفانوف بمسرح إلكسندرا. وتغنت صحيفة "روسيان نيوز" بالعمل معلنة: "إن مسرحية تشيخوف تعد عملاً حياً يجانب الابتذال، وينطوي على سمات الأصالة والموهبة" (٥٥). ولكل هذه النضارة المزعومة كان بإفراط هو فى تمكن تشيخوف الظاهري من أعراف المهنة

المسرحية. وجاء قليل من الشهرة من قبل الفكاهيين الذين وهجوا أنظارهم إلى السوقية المزعومة أو الظاهرية في المسرحية، "ولخصوها في أنها دراما من أربعة فصول عن يهودية وكونشرتينا (ضرب من الأكورديون) وكونست، وعن العفة وعازف أورج ومسدس"، وأذهلتهم حقيقة أن كل فصل يُفتتح بحادثة تافهة:

الفصل الأول (حديقة إيفانوف)

إيفانوف يشعر بصداع ...

الفصل الثاني (منزل ليبيديف)

ليبيديف يعرض على ضيوفه طريقة ابتكرها لخلط الفودكا بالماء ...

الفصل الثالث (منزل إيفانوف)

يرتفع الستار على نحو مبتسر لتُقدّم صورة للجمهور على نحو غير متوقع، الصورة لدالماتوف وفارلاموف ودافيدوف يتجرعون الفودكا على خشبة المسرح. ويحتفظ الممثلون بحضورهم العقلي ويستمترون في شرب الفودكا كما لو كان هذا جزءاً من المسرحية، كما يتحدثون عن المقبلات والمشهيات^(٥٦).

وتتكشف هذه المزحة الأخيرة على نحو خاص. إن المشهد الذي يفتح الفصل الثالث يعد إحدى خصائص تجارب تشيخوف. فتشيخوف يعرض دراسة إيفانوف وقد اجتاحتها تفاهات الحياة اليومية، ويغمر الهم الخاص للبطل بطوفان من الثروة التي لا تمت إليه بصلة. وكما لاحظ فيما بعد المنظر الأدبي شوداكوف؛ فإن ما أربك الكاتب الساخر كان فيما يبدو العناصر الدخيلة، "والتي افترض كثيراً أنها بمثابة محاولة من تشيخوف لإعادة إنتاج الحياة الواقعية"^(٥٧).

وللمرة الثانية يفر تشيخوف بعيداً في ليلة الافتتاح خوفاً مما تنطوى عليه الاحتفالات الحماسية من مرح صاخب سوف يُذكره بما مضى. وعندما انتهى الاحتياج عاوده عدم الرضا؛ فقد تمنى أن يرى ممثلاً أكثر فاعلية في دور إيفانوف، ولم يستحسن سوى ستريبتوفا في دور آنا، لأنها بدت تعاني وتحيا على خشبة المسرح. وتذمر مما أهدره من وقت مع الممثلين، فنجدته يشكو بمرارة: "يجب أن أقلع عن المسارح بكل أنواعها، وأكرس جهودي للقصة الأدبية. إن هؤلاء الممثلين مقتنعون بأنهم يمنون عليك. وأن المسرحية - التي رأيتها أنت

عديمة القيمة وتافهة لولا ما ابتكروه لها هم من نجاح^(٥٨). ومثله مثل كثير من كتاب المسرح، نجده يستاء من الممثلين، ولا سيما أنه أصبح مدركاً - على نحو متزايد - أن مسرحياته تتطلب نوعاً جديداً من إحياء الضمير من قبل الممثلين، وإرادة؛ ليسقطوا من بينهم من تعوزه البراعة.

بينما كان مسرح كورسش يقدم نسخة إيفانوف المنقحة في سبتمبر بفريق ممتاز من الممثلين، كان تشيخوف مستمراً في تنقيحه للنص، ناشراً نسخة ثالثة بها كثير من النقاشات والحوارات بين لفوف وأنا، وانتقال لمونولوج حلم إيفانوف بالفصل الأخير، وظل ينقحها حتى عام ١٩٠١. إن السبب الكامن وراء عدم الرضا هذا هو أن المسرحية ظلت بمثابة تسوية غير مريحة بين الطريقة المميزة لدراما البوليفار Boulevard ورقة مفهوم تشيخوف. إن التمثيل المسرحي وتكلف الكلام الذي أسعد جمهور بطرسبورج كان يكمن في ميزات الاستخدام المبتكر للأجواء والبيئة البليغة والتجاوز الساخر.

وبحلول سبتمبر ١٨٨٩ كانت هناك ثلاث مسرحيات لتشيخوف تُعرض في آن: ففي موسكو نجد عرض مسرحية الخطوبة بمسرح جوريفاء، ومسرحية الدب بمسرح أبراموفا، وفي بطرسبورج نجد مسرحية إيفانوف على مسرح ألكسندرا. لقد أضحي تشيخوف كاتباً درامياً بارزاً في وقت قياسي. ولا يزال نجاح إيفانوف غير قادر على محو صورة تشيخوف ككاتب كوميدى من عقول الجمهور. وبعد تقديم مسرحية الخطوبة أمام تزار ألكسندر الثالث على مسرح كارسنو سيلو، استفسر العاهل عن الأعمال الأخرى التي كتبها تشيخوف، وجاءته الإجابة بمسرحية إيفانوف. وعندما بدا تزار مشدوهاً أمام هذا الاسم الشهير، أضاف إليه مراقب الريبورتوار المسرحي الإمبراطوري: "كتب المسرحية الكوميدية إيفانوف - جلالكم - ومسرحية الدب"، "آه، نعم! إيفانوف، الدب، مع الأسف لم أشاهدهما"^(٥٩).

شيطان الغابة

فى أثناء ذلك كان تشيخوف قد بدأ العمل فى مسرحية أخرى قبل أن تكتمل تنقيحات إيفانوف، كانت المسرحية كوميديا يكتبها بالاشتراك مع سوفورين. وعندما كف رفيقه عن الاشتراك فى الكتابة، استكمل تشيخوف العمل فيها، وسُميت شيطان الغابة. وجد أحد زائري يالطا فى صيف ١٨٨٩ أن تشيخوف كان قد ألف المسرحية بعيدًا عن نظام الفصول، فقد انتهى من الفصلين الأول والثانى ونهاية الرابع، ولم يكتب من الفصل الثالث سوى مشهد الصفعة ليجعل الفرصة سانحة أمام سولوفتسوف: "فهو متخصص فى مثل هذه المشاهد"^(٦٠). وتباهى تشيخوف أمام سوفورين بأنه "لا مكان فى المسرحية بكاملها لخدم أو شخصية كوميدية سطحية أو أرملة صغيرة"^(٦١)، فقد قادته خبرته الحالية إلى التخلص من الأدوار الزائدة، وإلى التأكد من أن كل ممثل لن يُعطى له أكثر مما يكفيه: "إنه لشيء شائع بين المؤلفين أن يجلبوا على خشبة حوزيًا، وضباط شرطة، وموظفي أمن. لماذا يجعلون ممثل دور صغير يرتدى ملابس وفي كامل مكياج، فى حين يظل مستبعدا لساعات خلف خشبة المسرح ومستعدًا للدخول؟"^(٦٢).

مع أنه كان ينوى أن يعرض المسرحية على مسرح مالى بموسكو، تمنى أيضًا تشيخوف أن يرى سفوبودين المسرحية كعرض يدر مكاسبه ببطرسبورج، وسفوبودين هو الممثل صاحب الإلقاء الجيد، والذي لعب شابلسكى على مسرح ألكسندرا. وعندما أعرب تشيخوف عن قلقه باحتمالية عدم تمتع المسرحية بعرض مسرحي بشكل كافٍ، طمأنه سفوبودين قائلا:

"يا صديقي، إن شكسبير نفسه تنطوى أعماله على كثير من الانتقالات اللامسرحية! أنزل عن كاهلك هذا القلق الذى لا طائل فيه، وقم بما يناط بك من عملك الخاص. [...] كن صادقًا مع ذاتك بالرغم من كل القواعد، وتذكر أن مسرحيات فيكتور كريلوف وآخر أعمال دانسنكو هى أعمال مسرحية إلى أقصى درجة. أهدر إلينا أعمالك الجميلة ونحن سوف نستكمل بناءها دون التحامل على

مقاصدك، وأؤكد لك من واقع خبرتي التي تمتد إلى عشرين عاماً أن ما أنت قلق بصددده هو أمر تافه" (٦٣).

إنه لبعيد الاحتمال أن تهدأ مخاوف تشيخوف بفعل الإحياء بأن الممثلين سوف يكسون هياكله العظمية العارية لحمًا؛ مثلما انقلبت الأشياء، وكانت المسرحة هي الصخرة التي تحطم عليها مشروع بطرسبورج.

كان لشيطان الغابة أن تمر أولاً عبر لجنة الريبرتوار للمسارح الرسمية ببطرسبورج، تلك اللجنة التي تتألف من جرجروفيتشى (الناقد الذى أقنع تشيخوف بأن يكون كاتبًا جادًا) والكاتب بوتخين Potekhin، والممثل سazonov (الذى رفض أن يلعب إيفانوف)، كما تضم فيسولوزسكى Vsevolozhsky (مخرج المسارح الإمبراطورية). وقد وافق سوفوبودين أن يقرأها لهم بصوت عالٍ؛ وبعد الفصل الأول "امتزجت الملاحظات حول الشخصيات الحية والصفات الشخصية الواقعية وموهبة المؤلف، امتزجت كل هذه الملاحظات بنقد غياب الحدث ووجود طول ممل.. إلخ"، ولم يوجه ثمة نقد إلى الفصل الثانى.

إن الفصل الثالث بعاصفته وضغوطه وبما يحويه من مونولوجات للبروفيسور ووجود شيطان الغابة وفوينتسكى مرة تلو الأخرى، وكذلك النهاية نفسها، كل هذه الأشياء قد غمرت مستمعيه بتشويش ما ... "إنها رواية، رواية جميلة، ولكنها ليست بكوميديا..."، هكذا أعلن جرجروفيتش: "إنها غريبة، لا يمكن أن توضع على خشبة المسرح بهذا الشكل، إننى أحبه مثل ولدى، إن هذا مثل الذى اعتاد أن يكتبه دوستويفسكى Dostoevsky، إنها فى منتصف الطريق بين الأشرار وكارامازوف، إنها تتسم بالقوة والإشراق، إلا أنها ليست بكوميديا" (٦٤).

امتد الاجتماع إلى ما يقرب من اثنتى عشرة ساعة، وفى النهاية انفرد
فسيفولوزسكى جانبا سفوبودين ليوضح له أنها مسرحية لا تلائم أذواق البلاط
الإمبراطورى، وسوف تحمل أثرا ضارا على تعزيز مكانة الدراما الروسية فى
النظام المسرحى الرسمى.

أقنعني ألا أخرج المسرحية، وباهتمام جم وتعاطف أخبرنى بأن الربح
يجب أن يتم الاهتمام به، كان يمكن أن أؤذى نفسي ومن يتبعني من المنتفعين،
وذلك بتقديم شيطان الغابة: كان الدوق الجليل سوف يأتى لمشاهدتها، وهو
يعرف رؤاهم وأذواقهم ، فكانت هذه المسرحية كفيلة بأن تُحمد تلهفهم لمشاهدة
المسرحيات الروسية. عزيزى أنطوان، لو كنا فرنسيين - أنا وأنت- ونعرف أن
أنطوان هو من يملك المسرح الحر Libre ، كنا سنتوقف ونتساءل عما يجب أن
نفعله بشيء سوف يتطلب منا جهدا ومهارة وقلبا وعقلا الآن وأكثر من أي وقت
مضى قد اقتنعت بأن شيطان الغابة سوف تحقق شهرة فى موسكو، وتربح ما
تستحق، ولن يذهب الدوق الجليل إلى مسرح مالى^(٦٥).

كانت استجابة تشيخوف بمثابة استنكار ذاتى على نحو موجه: "ليس بغريب
أن يقوم كاتب قصة صغير بكتابة مسرحية لا تناسب خشبة المسرح"^(٦٦).

كان هذا هو الرأي نفسه الذي يحمله عالم المسرح بموسكو. وكان تشيخوف
قد تعهد لألكسندر لنسكى Aleksandr Lensky بدور البطولة، وهو اسم المسرحية،
وهو ممثل يتزعم أعضاء مسرح مالى، وأكد له تشيخوف أن باقي الأدوار كُتبت
وفى ذهنه ممثلو مسرح مالى بعينهم، كما لو كانت قطعة مختارة للريبرتوار^(٦٧).
بعد قراءة شيطان الغابة نصحه لنسكى- وهو ممثل يعد من أصحاب الأذواق
الرفيعة- قائلا: "فلتكتب القصة القصيرة. فليك عجرة متناهية تجاه خشبة المسرح
والشكل الدرامى، ولا يصل قدر احترامك لهم إلى أن تكتب الدراما. وهذا أمر
صعب جدا أكثر مما تقابله فى كتابة القصة القصيرة، واغفر لى، فقد أفسدك النجاح

تمامًا، وذلك لكي تتعلم الأولويات، وأن تتهجي أبجديات الشكل الدرامي وتعشقه؟^(٦٨). وربما تذكر تشيخوف مثل هذا الموقف الخاص والمتكبر حينما تعرض في مسرحية النورس لهجوم تريبيكف. ولكننا نجد أن نيمروفيتش دانشنكو - الذي أعجب بالشخصيات الحية في شيطان الغابة وبتطور الحبكة المحكمة - قد نبه تشيخوف على انحراف المسرحية عن القواعد المسرحية. وأوضح بتحذلق أنه لزامًا على الجمهور أن يمسك بلب الحبكة إذا كان هناك رغبة في نجاح المسرحية^(٦٩). وكما هي الحال بالنسبة إلى سوفورين - المشارك الأصلي في التأليف - استهجن نهاية الفصل الثالث والفصل الرابع بكامله ، وأوصى باستبعاد شخصيات إيفانوفيتش وفيدور إيفانوفيتش.

وإذعانا لنصيحة الخبير؛ قام تشيخوف ببعض التنقيحات، وقدم المسرحية لصديقه سولوفتسوف المشارك في تأسيس مسرح خاص في موسكو مع ماريّا أبراموفا (الممثلة الرومانسية التي تستثمر ميراثها الصغير في المسرح). كان العرض صفقة تجارية خالصة: "عرضت على أبراموفا شراء المسرحية بسعر جيد. حسنٌ وجيد، لذلك سوف أبيعها"^(٧٠). ولسوء الحظ، لم يسهم العرض الذي افتتح على مسرح أبراموفا في ٢٧ ديسمبر ١٨٨٩ بشيء في دحض حجج الخبراء. فالإجازة جعلت الجمهور يتوقع أن يرى شيطان غابة "حقيقيًا" على خشبة المسرح مثلما يشاهد عروض البانتومايم الجميلة. وقام ممثلو مسرح كورش - الذين ملأوا الشرفات - بالصفيّر وأصوات الاستهجان الموجهة إلى منافسيهم. فلم يسمع الحوار، وفشل مشهد الصفة أن يحقق حالة "المسرحة" في العرض. وقامت بدور إلينا الممثلة البدينة ماريّا جليبوفا Mariya Glebova، ومثلما يتذكر الأخ الأصغر لتشيخوف: "لكي ترى العاشقة الصغيرة، تجد الفتى الأول Jeune Premier روسخين إنساروف Roshchin Insarov وقد أعلن حبه لها على نحو غير مناسب؛ فقد دعاها بالجمال، ولم يستطع استدارة ذراعيه ليحتضنها. ثم أثار توهج حريق الغابة

المثير" (٧١). لو كانت المسرحية سخيّة، ستظلّ اللامسرحية تحمل المسؤولية الأساسية ضد المسرحية. ويقول الناقد حامل الاسم المستعار "إيفان إيفانوف" لصحيفة ذا بيرفورمر (الفنان) : "مثل هذه الأحاديث اليومية بعد شرب الفودكا وتناول المشهيات تدفع كل فرد إلى المنزل أو إلى منزل الأصدقاء، وليس هناك ضرورة للذهاب إلى المسرح والجلوس عبر أربعة فصول كوميدية والسماع لأناس يستفسرون ويتشاجرون عشرات المرات" (٧٢).

قام تشيخوف بسحب المسرحية، والتي على أحسن الأحوال استقبلت بلامبالاة. لقد سقطت في طي النسيان العاجل ولم يعيرها لا النقاد ولا المسرحيون أدنى اهتمام لعقود (والاستثناء الوحيد كان محاولة الناقد المذهب برنس يوروسوف Prince Urusov التي لم يحالفها النجاح، وكانت تهدف إلى إقناع تشيخوف بأن ينشر المسرحية، فقد كان يوروسوف يعتبرها دائماً أعلى مقاماً من نسخة الخال فانيا المنقحة). وقد عانت على نحو سيئ سمعة تشيخوف بوصفه كاتباً درامياً قابلاً للتطور، وسادت في الأوساط الأدبية الروسية فكرة أن المسرحية التشيخوفية تبدو عبثية.

الفصل الثاني

زوج من النورس (روسيا ١٨٩٦ - ١٨٩٨)

لقد قرأت مسرحية النورس مرات عدة، ولكنني أصبت باليأس؛ شعرت أنها رائعة بشكل لا يصدق، ولكن ما الذي تدور عنه، وأين تكمن هذه الروعة، فأنا لا أستطيع أن أكتشف هذا أبدًا.

كزوميو، المترجم الألماني الخاص بتشخوف، ٢٩ يناير ١٨٩٩^(١)

كان أول عرض للنورس على مسرح ألكسندرا في بطرسبورج عام ١٨٩٦ بمثابة كارثة كبيرة، في حين لقي الإحياء لها على مسرح الفن بموسكو بعد عامين نجاحًا غير منتظر، فأصبح مثل أسطورة من الأساطير الملتصقة بهذه الأحداث التي تكررت في سيرة تشخوف الذاتية وتاريخ المسرح الحديث. ومثل غالبية الأساطير، تتزايد أنصاف الحقائق والمبالغات حول جوهر الحقيقة.

بدأ هذا التزايد في أثناء حياة تشخوف، وذلك عندما استغل مناصرو مسرح الفن بموسكو نجاح مسرحية النورس لمساندة برنامجهم الفني، في حين سعى المتسببون في انهيار عرض مسرح بطرسبورج إلى إيجاد مبررات لفشلهم. وأوجد ذلك في النقد الروسي خرافة نموذجية حول كيف أن الأفكار التقدمية انتصرت على الأفكار الرجعية والأثر الأدبي القيصري. وفي الواقع، فقد ساعدت الأقدار المختلفة لكلا العرضين على توضيح السبب وراء عدم كون تشخوف آخر كاتب مسرحي في القرن التاسع عشر، بل يُعد أول كتاب القرن العشرين.

ألكسندرا ١٨٩٦

مع أنه تمتع بسمعة طيبة في مسرح ألكسندرا اعتمادًا على نجاح إيفانوف، فإن تشيخوف قد اعتزم عرض مسرحية النورس على خشبة مسرح آخر، ربما على مسرح كورش بموسكو، الذي اعتبر تشيخوف "مؤلفه الخاص". لكنه عندما قرأ تشيخوف المسرحية لمسرح كورش في غرفة الممثلة ليديا يافورسكايا Lidiya Yovorskaya - التي طالما استجده من أجل أن تظهر بمسرحية من تأليفه - كانت الآراء سلبية. "عزيزي، إنها ليست جديرة بالعرض على الخشبة".

هكذا علقت يافورسكايا حين طلب منها إبداء التعليق. "لديك رجل قتل نفسه بعيدًا عن الخشبة، ولم تدعه يتفوه بكلمة واحدة قبل أن يموت" (٢). تخلص كورش عن طلبه للمسرحية، وفعلت يافورسكايا الشيء نفسه، حيث إنها وجدت دور نينا دورًا غير مؤثر، ورأت نفسها في دور أركادينا، مع أن دور نينا هذا فصل تقريبًا ليلائمها (٣).

صمم تشيخوف أن يعطي المسرحية لمسرح مالي، لكن مسرح ألكسندرا قبلها في النهاية دون إبداء تحفظ. إن مثل هذه الصعوبات التي واجهت المسرحية قد تسببت في شهرتها. فمذ أعوام أحجم أهل الفكر في بطرسبورج عن حضور أية عروض لمسرح ألكسندرا، ومع أنه كان المسرح الرسمي للدراما الروسية في العاصمة الإدارية للإمبراطورية، فإنه قلل من أهمية الريبورتوار الكلاسيكي الأصلي لصالح الترجمات والاقتباسات، وذلك على غرار ازراء البلاط الإمبراطوري لكل ما هو روسي. كانت شهرته كمسرح كوميدي، يتميز بعارضيه البارزين وبأدواتهم المبتذلة.

أما نجاحات موسم ١٨٩٥ / ١٨٩٦ فكانت لعروض ثلاثة من دراما الفارس، وهي: مسرحية "الهجرة الأولى" لفيلشكو Velichko، ومسرحية "ثقاف"، وهي اقتباس عن مسرحية "بيت" لموباسان Maupassant، ومسرحية "مارتانا زوجة

الجنرال"، وهي تأليف مشترك لكل من فيكتور كريلوڤ Viktor Krylov وسافينا Savina، والتي تألفت في أداء دور البطولة الكوميدي^(٤). كانت باشينكا بطلة مسرحية النورس السابقة فتاة متقلبة المزاج هربت من منزلها كي تصبح مغنية أوبرا، وأطلقت الرصاص على نبيل كان قد أغواها، أما نينا زارشنايا Nina Zarechnaya خايفتها، فقد استطاعت أن تنفذ إلى القائمين على مسرح ألكسندرا والجمهور كظل باهت لباشينكا.

تخلي كريلوڤ عن وظيفته بوصفه مخرجًا مسرحيًا لصالح إفتخي كاربوف Evtikhy Karpov، الذي كان شديد التوق إلى إخراج مسرحيات جديدة من تأليف كتاب مشهورين^(٥). ولم تكن مسرحية النورس - وهي أولى مسرحيات تشيخوف الطويلة التي عُرضت - تحمل اسمًا لبطل مذكر يزين عنوانها. وعلى أية حال، هل تجعل مسرحية "النورس" شخصية نينا محور اهتمام أو أن هناك أفكارًا أكثر عمقًا قابلة للمناقشة؟ إن كاربوف أراد أن يبت الحياة في المسرحية، وفي الحال اختار شخصية نينا كبطلة "مجروحة الفؤاد"، ونظر إلى باقي الشخصيات على أنهم أناس "أنانيون وتافهون، انهمكوا في أفكارهم ومشاعرهم التافهة والمبتذلة"^(٦).

استطاع المخرج بصعوبة أن يدرك بهذه الصورة العاطفية "تلك الدراما والتراجيديا الكامنة في كل صورة للمسرحية" التي أشار إليها نيمروفيتش دانشنكو Nemriovich Danchenko فيما بعد^(٧).

وتم تحديد موعد لعرض المسرحية، لكن الموعد إلى أكتوبر، حيث إن إليزابيتا ليفكيڤا Elizaveta Levkeeva طلبت ذلك لتحقيق أرباحها الخاصة. وقال تشيخوف مازحًا: "إن دور البطلة هو دور لفتاة نبيلة في السابعة عشرة من عمرها، سوف تجسده المستفيدة نفسها"^(٨). وفي الواقع كانت ليفكيڤا ممثلة كوميدية بدينة تخصصت في أدوار الخادمة العجوز والثرثارة، والأرملة، ولم يكن لديها النية للظهور في هذا الدور، بل كانت تريد ببساطة عملاً جديداً لمؤلف مشهور لتزداد شهرتها.

كان المؤلف نفسه تواقاً إلى أن تلعب سافينا دور نينا، في حين رآها المخرج في دور أركادينا. وعندما رُشحت سافينا للعب دور نينا فشلت في لعب الدور من البروفة الأولى، وأرسلت في الثامن من أكتوبر عام ١٨٩٦ رسالة توضح أسباب انسحابها : "بعد قراءة المسرحية مرة أخرى، وإلقاء الضوء على دور نينا مرات قليلة، قررت أنني لا أستطيع لعب هذا الدور. لم أكن أرغب في التخلي عن مجاملة المؤلف، وإذا كانت هناك ضرورة لمشاركتي في العمل، فأنا مستعدة للعب دور ماشا"^(٩). وفي خطاب منها لسوفورين عللت رفضها بقولها إن دور نينا يحتاج إلى ممثلة شقراء، وإن الشعر المستعار لا يناسبها. وبدقة أكثر، فإنها قد اكتشفت أن تأكيد عمر نينا وصوتها يمكن أن يضعها في هيئة أكثر نضجاً، مما قد يسبب لها خسارة^(١٠).

ولحظة أن حدث ذلك، لم تلعب سافينا دور ماشا، ولم يكن من المتوقع أن تلعبه أبداً، فهذا الدور دور ثانوي لا يناسب بطلة في مكانتها (بالإضافة إلى أن الممثلة التي رشحت للعب دور ماشا رفضت أن تتنازل عن دورها). ولم يعرض دور أركادينا على سافينا، ربما لأنه دور شديد القسوة في هجائه الساتيري لبريمادون طاعنة في السن. ووُزِعَ هذا الدور على ديزيكوفا Dyuzhikova، وهي ممثلة عظيمة في أدوار الميلودراما المثيرة للشفقة، تخصصت في أدائها دور السيدة الجليلة التي تتمتع باحترام جم، لكن أداءها يخلو من المتعة والدعابة. فافتقادها للفتنة والدلال جعلها بعيدة كل البعد عن دور أركادينا^(١١).

أراد تشيخوف أن يلعب دافيدوف دور دكتور دورن، خاصة لأن دور دورن يشتمل على السطور الأخيرة للمسرحية، وأن هذه السطور يمكن أن تبنى أو تهدم المسرحية. أما دافيدوف نفسه فقد اختار لعب دور سورين^(١٢).

من بين البروفات الثماني التي أقيمت على خشبة مسرح جراند الدوق ميكائيل - وهو منزل فخم استخدم للدراما الفرنسية- أقيمت بروقتان دون وجود غالبية من يقومون بالأدوار الرئيسية في العرض، وكان سazonov الذي

لعب دور تريجورين - هو الوحيد الذي حفظ دوره عن ظهر قلب. وفي البروفة الثالثة اختيرت فيرا كوميسارزيفسكايا Vera Komissarzhevskaya للعب دور نينا، وكان تشيخوف حاضراً تلك البروفة، وأيضاً نصف الممثلين لا يزالون يحملون النص بأيديهم، وقليل منهم يتطلع إلى مساعدته من حين إلى آخر، تائهين بين سطورهِ^(١٣). ومعتمدين على نحو كبير على الـملقن. وكما صرح بيتر جينديك Petr Gnedich، مدير مسرح مالي، فإن غالبية الممثلين رأوا أن مسرحية النورس ليست مسرحية مميزة: "فقد نظر كل منهم إلى مساحة دوره، ورأوا أن هناك قليلاً من الفعل المسرحي، وكثيراً من الحوار، وأنهم عانوا من اللحي والشوارب والملابس التي أحضرت في الدقيقة الأخيرة، وعانوا أيضاً من استظهار الحوار ثم الصعود على الخشبة"^(١٤). لم تكن طريقة هؤلاء الممثلين المخضرمين هي بناء شخصية ما على نحو تدريجي، بل فهم جوهرها الداخلي وإظهاره في شكل حركي خارجي متقن. لكن هذا كان مناسباً لمسرحية من نوع الفارس وليس لمسرحية النورس.

اعتقد جينديك أن الممثلين لم يمنحوا الفرصة لإيجاز تقنياتهم المعتادة، وأنهم قد سئموا من كآبة المسرحية وتقلبها ومللها وتراخيها. كانت متعتهم الوحيدة عند إنهاء الحوار الهادئ، وعندما يمسك كل بالآخر من حنجرته ويبدأ بخنقه، أو يسكب السم في كوب ثم يشربه ويموت متشنجاً، باختصار كانت متعتهم كلما كرروا أحد المؤثرات القديمة الشجية^(١٥). لقد أعادوا بناء حبكة مسرحية تشيخوف لتصبح كحبكة أغنية غجرية شعبية تُغنى في المطاعم وقاعات الموسيقى، أو لتصبح كحبكة لعرض للممثلة بوشكينا: قصة لفتاة بريئة تم إغواؤها ثم هجرها.

أما بلدة إحساس الممثلين فيما يتعلق بالسّمات المبتكرة للمسرحية، قد ظهرت عند رومان أبوللونكسي Roman Apollonsky، ذلك الوسيم الذي قام بدور تريبليش. إن ابتكار تشيخوف يكمن في تصويره للحالة النفسية لشاعر رمزي حديث، وهذا الجزء قد يكون اعتمد على شاعر شاب يدعى فيكتور بيبيكوف Viktor Bibikov، والذي مات إثر إصابته بمرض السل عام ١٨٩٢^(١٦). وبحلول

عام ١٩٠٠ اعتبر دور تريبليث دورًا مرغوبًا فيه بالنسبة إلى صغار الممثلين الذين تخصصوا في أداء أدوار "النهك العصبي" النوراستتيا، من أمثال تزار فيدور Tsar Fedor، وراسكولنكوف Raskolnikov. ولم يعرف أبوللونكسي غير المهتم بالاتجاهات الأدبية شيئًا عن هذا. وفي عام ١٨٠٤، بعد أن أعاد مسرح الفن بموسكو لمسرحية النورس منزلتها كعمل جدير بالعرض على خشبة، كتب أبوللونكسي بعد فترة طويلة في مقال لا ينسى أن تشيخوف:

الكاتب المسرحي بلا شك أدنى منزلة من تشيخوف رجل الأدب، ومن ثم فإن بعضًا من أعماله لا تصلح لعرضها على خشبة.. فهو يضع رسمًا تخطيطيًا لهذه الصورة أو ذلك الموقف، وينغمس في أشياء فنية دقيقة لا يمكن تجسيدها على خشبة. وإضافة إلى ذلك، تكون تلك الأشياء ممزوجة على نحو مكثف جدًا بالخلفية العامة التي لا يمكن أن تكون منفصلة عنها دائمًا. وهذا هو سبب فشل أعماله (١٧).

لم تطلب إدارة المسرح الإمبراطوري أي ديكور مسرحي جديد، فتألف ديكور الحديقة بالفصل الأول من لوحات زيتية "مبتذلة"، أما الديكور الداخلي فتكون من مجموعة متنوعة من مناظر مصندقة قديمة ذات أحجام متنوعة أكبر من أية حجرة طعام أو ردهة حقيقية. وكان الديكور الوحيد الجديد الذي صممه ألكسندرا يانورف Alexsandra Yanov عبارة عن شقة بها منظر يطل على بحيرة في الفصل الأول، ويطل على قصر مالك الضيعة في الفصل الثاني. وجد تشيخوف ذلك شيئًا منمقًا على نحو شبيه بالأوبرا، وكذلك شيء فائق الجمال بشكل يتنافى مع روح المسرحية المتواضعة (١٨).

إن غالبية كتاب المسرح قد قاسوا من المواقف الصادمة عند حضورهم البروفات، ولم يكن تشيخوف هو الاستثناء، فقد اشتكى تشيخوف من أن الممثلين "يمثلون بطريقة مبالغ فيها، وكان عليهم أن يمثلوا ببساطة، فالشيء الأساسي هنا

هو أن يكونوا بسطاء، دون صبغة المسرحية المبالغ فيها... فالشخصيات جميعها بسيطة، أناس عاديون^(١٩). وكتب سثورين يقول إنه: "تمثيل مثير للاشمئزاز" جعل مضمون المسرحية "محجوبًا إلى حد بعيد". واعترض تشيخوف - على وجه التحديد - على ديوزيكوف "التي أظهرت لنا أركادينا على أنها امرأة بارعة وحسنة وصادقة لا تشبه أركادينا التي كتبها تشيخوف، في حين أن أركادينا امرأة مخادعة وغير ذكية، وتتحول على نحو سريع من مزاج إلى آخر، أما أبوللونسكي فقد صور تريبليف في شخصية متقلبة ومضطربة. وكان سازونوف الذي لعب دور تريجورين - والذي كان ماهرًا في أدوار الفارس والأوبرا - غير مخلص في معاناته، وافتقد دوره لأي خط فكري، واعترف كاربوف أن افتقاره إلى الإحساس بالشخصية لم تعوضه التقنيات الفنية^(٢٠). ويقول تشيخوف بأسى: "انظر كيف يمشي أبوللونسكي، لم يكن تريبليف يمشي هكذا... يجب عليه أن يمشي بعصبية... وسازونوف لم يكن يشبه كاتبًا. هل كان تريجورين يشبه هذا حقًا؟ إنه تصرف كنجم مسرح وليس ككاتب... وكان أداء ماشا: أداءً مبالغًا فيه... فكل شيء في شخصية ماشا التي كتبها بسيط. إنها البساطة نفسها^(٢١)."

كانت كوميسارزفسكايا هي الوحيدة التي لم يشتك منها تشيخوف، ومع أنه لم يكن قد رآها من قبل، فإنه أدرك سريعًا أنها ستقوم بدور الفتاة القروية بكل اقتدار، كما تنبأ لها بنجاح عظيم واحتفاء كبير بها بعد مشهد المناجاة في الفصل الأول^(٢٢). "لقد كدت أبكي بفضل ما فعلته كوميسارزفسكايا بأداها الجسدي وصوتها، وشعرت أن صوتي ينتزع مني"^(٢٣).

اشتكى النقاد من عدم براعة كاربوف الإخراجية، لكنه حاول إضافة لمسة أصيلة إلى العرض، وخشية من أن ظهور نجارين على خشبة يلفون حبل الشراع في أثناء مشهد المسرحية داخل المسرحية قد يثير الضحك، ويفسد لحظة مناجاة نينا، أحضر المخرج ممثلين على خشبة ليرسم نوعًا من الظلال. لكن ذلك أثار سخط تشيخوف: "لماذا؟.. لماذا هاتان البغيتان؟ ألا تفهم، انظر... يقوم النجاران

اللذان أعدّا الخشبة بلف أنفسهم بالشرع بكل بساطة، ثم يقفان في الجانب. هذا كل ما في الأمر!.. وبهذا سوف تقدم لنا ما أردته من ظلال!"^(٢٤).

حاول كاربوف في السنوات اللاحقة أن يبرئ نفسه من الفشل، وادعى أنه منذ قراءته الأولى للنورس - كان منتبهاً لملامحها الرقيقة التي يتخللها حزن توجنيفاني (نسبة إلى شاعر روسيا تورجنيف) متقد في تفاصيلها السطحية، وانتبه أيضاً لبراعة شخصيتها^(٢٥). وآثر كاربوف - هو وكثير من المشاركين في إخفاق عرض مسرح ألكسندرا - إلقاء اللوم على الجمهور.

تقيدت ليفكيفا إلى حد بعيد بدوافع مالية في اختيارها لإحدى مسرحيات تشيخوف لإنتاجها، وكانت بقفساتها وتكثيراتها المثيرة للضحك نموذجاً للضحك الأجوف بالنسبة إلى العامة، الذين عرفوا أيضاً تشيخوف منذ البداية مؤلفاً لقصص مضحكة من خلال صحيفة بطرسبورج^(٢٦). وقد عُرف جمهور ليفكيفا المتحمس لها بلقب "الجوستودفوريانين"، فهم مجموعة من التجار والحرفيين والبائعين القاطنين للمنطقة التجارية جوستي دفور، هم مجموعة من رجال الأعمال المنهكين غير القادرين على الترجمة الدقيقة للمسرحية، فقد جاءوا متوقعين رؤيتهم لدراما الفارس على غرار مسرحية "الطيران الأول"، وعندما خاب أملهم، قاموا هم بتقديم واحدة.

في السابع عشر من أكتوبر عام ١٨٩٦، ارتفعت الستار عن عرض النورس، لم يكن هناك في قاعة العرض سوى عشر أدباء واثنى عشر من معجبي تشيخوف^(٢٧). ولم تتأخر الضحكة الأولى، حيث كانت ضحكة تكاد تكون مكبوتة انتزعها استنشاق ماشا في أثناء الكلام. وأربكت المشاهد الافتتاحية الجوستودفوريانين فبدءوا في البحث عن ذرائع لاستثارة الضحك والنحنة، وانتشر التناوب بين أفراد الجمهور. وترددت التساؤلات، ومنها: "إلى متى سيستمر هذا العرض؟"، وارتفعت الضحكات، وكذلك الصرخات التي تطلب الهدوء من الجمهور. أما تعليق سورين على صوته الكريه، وكذلك تذكر شامرايف للظلال التي لم تعجب تشيخوف في أثناء البروفات؛ فقد أحدثا قهقهات، وكان مشهد مناجاة نينا



(٢) فيرا كوميسارزيفسكايا في دور نينا، الفصل الأول، أول عروض النورس، مسرح ألكسندرا،
سان بطرسبورج ١٨٩٦.

سخرية عامة، حالت القهقهة دون سماعه. حاولت الممثلة رفع صوتها وجعله أكثر حدة، واستطاعت كوميسارزفسكايا بالفعل إعادة جذب الانتباه، إلا أن أصوات الضحك علت ثانية عند سماع أركادينا تقول: "إن رائحتها تشبه رائحة الكبريت"، وكذلك تزايد الضحك عندما غربت الشمس عن نهاية الفصل الأول، وصاحت قائلة: "لماذا ساد الظلام؟". كان الممثلون مترددين في الظهور على خشبة، وغادر تشيخوف صالة العرض منتظرًا انتهاءه في مكتب كاربوف.

في الفصل الثاني، عندما حضر تربليف نورسًا ميتًا، تساءل أحد الساخرين: "لماذا أصر أبولونسكي على حمل هذه البطة الميتة؟"، في حين سمع أحد العاملين بإدارة المسرح تعليقًا لأحد الأساقفة: "هذه ليست مسرحية، إنها لا تعبر عن أي شيء". وكان كرسي المقعدين الخاص بسورين مصدرًا آخر للهرج، وقد أصر تشيخوف على وجوده، حيث جعلت خشبة المسرح المنحدرة الكرسي ينزلق نحو الإضاءة السفلية، وجاءت نهاية الفصل الثاني قائمة مكبوتة، مما أدى إلى ارتباك وخيبة أمل للجمهور الذي اعتاد إسدال الستار عند لحظة قوية في العرض. ولأن الممثلين تعنيهم مسألة التلقي، فقد بدعوا في القيام بإضافات ارتجالية للحوار، لتمكنهم من التأثير الحي المؤثر فيمن يسخرون منهم. جذبت العصابة التي عصب تربليف بها رأسه اللهو في الفصل الثالث، كذلك أسفر تعاقب الإهانات بينه وبين أمه عن تسببه في إثارة احتجاج، وبحلول الفصل الأخير، كان أقل شيء يتسبب في إحداث ضجيج واحتجاج. وقولت كل حركة من سورين - بما فيها كرسيه المتحرك - بمرح صاخب، وعندما كست نينا نفسها بمفرش المائدة لتكرر مناجاتها التي قدمتها في الفصل الأول، لم يعد هناك قيد للضحك. وسبب السطر الحوارى "انفجرت قارورة الأثير" في إحداث ما يشبه انفجار هوميروسي، فانسدل الستار على إثره. لم يكن هناك في النهاية تصفيق، لا شيء سوى الصفيير وهمسات الاستهجان، ومزيد من الضحك (٢٨).

وكان ذلك اليوم بالنسبة إلى الصحافة يوماً مشهوداً. فلمدة أسابيع، تكرر نشرة بطرسبورج مقطوعات هجائية تطابق فيها بين تشيخوف وتريبيليف، يبدأ أحدهم قائلاً: "إنه ليس مؤيداً للروتين؛ وإنما مدافع عن الأشكال الجديدة"^(٢٩). وسأخر آخر يطلق على نفسه "جونثان المسكين" حكم على النورس بأنها "مشاهد غريبة وجنونية بما فيها من بداية ونهاية، فهي بحق متقلبة وسخيفة (وقد اقتُبست الحبكة من مستشفى للأمراض العقلية)^(٣٠)، في حين قام شخص آخر بوصف الفصل الأخير على أنه "دراسة أبوللونسكي، فهناك عشرة ممثلين أو أكثر لم يجدوا ما يفعلوه، فقاموا بلعب اللوتو ثم خرجوا"^(٣١). فالانطباع الإجمالي الذي أحدثته المسرحية بالنسبة إليهم كان نوعاً من الجنون.

لم يكن جميع السآخرين أشخاصاً محافظين. كذلك أكد المعلق المسرحي المُحتك ألكسندرا كوجل Aleksandar Kugel أن مسرحية النورس "ليست مسرحية على الإطلاق؛ وإنما هي سلسلة من الحوارات دون غرض محدد"^(٣٢). وسقورين نفسه، مع أنه قام سلفاً بكتابه مقال صحفي يعلن فيه نجاح المسرحية، فإنه قد أفضى بعيوب المسرحية في يومياته قائلاً: "قليل من الفعل، قليل من التطورات الدرامية الممتعة في المشاهد، وخصّصت مساحة كبيرة لحياة نافهة، واسكتشات غير مهمة ولشخصيات غير ممتعة.. إنها مسرحية غير منظمة.. فقد سُردت جميع الأجزاء المهمة بها"^(٣٣).

وبدون توقع نظرية للمؤامرة، يمكن أن أؤكد أنه كانت هناك أجندات خفية وراء معظم ردود الأفعال المتناقضة حول المسرحية، فبتحليل رد الفعل الذي حدث بعد عام ١٨٩٦ بعامين، نجد أن الأمير يورسوف - Prince Urusov - وهو أحد النقاد الرفيعي الثقافة والمتفحي العقل - يقول إن مسرحية النورس "قد أغضبت كبار رجال الأدب بأفكارها الجديدة، خاصة بدايات الفصول ونهاياتها غير المتوقعة. وكذلك تشاؤم المؤلف الشديد، وأغضبهم أيضاً" شخصيات غريبة الأطوار" مثل شخصية ماشا، وشكهم في أن تشيخوف قد تعاطف مع تريبيليف

ومسرحيته "الرمزية" القصيرة.. والآن في ثلاثينياته، نجد أن تشيخوف قد غرق في دائرة جديدة من الاطلاعات والاهتمامات التي كانت أحياناً تثير غضب أصدقائه القدامى. كانت الحداثة مصطلحاً إيجابياً بالنسبة إلى تشيخوف، فقد أصبح قريباً إلى الممثلين دافيدوف Davydov وسوبودين Sobodin، اللذين كانا مولعين أيضاً بالحداثة. فكلاهما موهوب وماهر، وعلى درجة من الحساسية، وهما دون شك ينتمون إلى الحداثة^(٣٤). لقد أحب هوبتمان Hauptmann، وأصبح لديه ميل إلى ميتزلينك واسترنديج، وأبدى اهتماماً بالرمزيين. ويمكن أن يكون هذا كفيلاً بإغضاب الرجعيين، الذين استذكروا بالفعل صداقته بتولستوى Tolstoy.

أشار يوروسوف أيضاً إلى أن صغار الكتاب كانوا غاضبين أيضاً، وذلك لأن "رمزية" تشيخوف لم تكن مبرمجة، وأنه صور تريبليف على أنه فاشل، واعترضوا على افتقاد الشخصيات لهدف بعينه يحدد نزعاتها. وربط الليبراليون بين سفورين وتشيخوف والأحوال السائدة الجديدة، لكن في النهاية، رأى يورسوف أن فشل المسرحية كان نتيجة لمجموعة عوامل عارضة، منها توزيع الأدوار، وعداء الجمهور، وبشكل أساسي "سيكولوجية الشخصيات المركبة، وكذلك الجرأة التي كشف المؤلف بها أسرار الحياة المخزية، مثل البالوعة التي تُبنى عليها القصور"^(٣٥).

كانت الليلة الأولى للعرض - وفقاً لوصف تشيخوف الخاص - "ليلة باهتة، كئيبة، رمادية وعديمة الحيوية... كانت الكآبة فيها مكتملة". ولاحظ أحد المراسلين في بطرسبورج أن "الغياب التام للإحساس بالعمل الجماعي وبالطابع العام" بالإضافة إلى الإخراج غير البارع، قد جعل العرض يبدو كاللقاء أو سرد لهواة يقع على خشبة مخصصة للمحترفين^(٣٦). لكنه مع ذلك كان هناك كثير من الممثلين الذين أثنى عليهم، واستنتج بافيل جايدبورف Pavel Gaidebruov - وهو طالب بجامعة موسكو - أن ممثلي مسرح ألكسندرا قد قاموا أيضاً بالأداء بالطريقة نفسها التي أدوا بها في مسرحيات أخرى، وجاء أداء بعضهم على نحو رائع، وأشاد بافيل

بالممثل المعتدل بيساريث Pisarev، والذي قام بدور دورين، ذلك المخلوق الصريح الذي يتمتع بصفات ساخرة وسحر لا يقاوم، وبسيط بشكل طفولي، فكان من الصعب ألا نغفو عن قسوته التي رفض بها تبادل حب الآخرين^(٣٧). أما دافيدوف فقد جعل من شخصية سورين شخصية حية لا تتسى، "فهو يجبرك أن تتسى أنك في مسرح"^(٣٨).

وعلى الجانب الآخر، حاول فالاموف Valamov - وهو أحد العناصر الكوميديّة في العرض، والذي ابتلى بتضخم كبير في جسده - أن يثير الضحك في كل سطر من سطور شخصية شامريث، ووفقاً لما يقوله جايدبيروف، فإن ذلك كان نتيجة للارتباك الواضح: ماذا كان يفعل مثل هذا الممثل في مثل هذه المسرحية؟ "أعتقد أن المفسرين - في عرض "مسرحية النورس" - قد عانوا كثيراً أو قليلاً من افتقاد فالاموف القدرة على الفهم. وعلى نحو غير متوقع ازداد الصدع العميق بين الأشكال التقليدية لفن المسرح وما سمي بعد ذلك بالمتطلبات الجديدة للدراما التي قدمها تشيخوف"^(٣٩).

وهناك استثناء لغيرا كوميسارزفيسكي التي لعبت دور نينا، فقد كتب إيفان ليونيتف Ivan Leontev - صديق تشيخوف الحميم - وجود بالثناء عليها قائلاً:

تشبه الحلم، بل الطيف، نحيلة ذات شعر جميل ووجه شاحب مسحوب، وذات عينيّن واسعتين مترعتين، حركاتها يائسة متشنجة ... عصبية، كلامها سريع يقتلع من قلبها بفعل عمق صدقها ... يشعر المتفرجون في أصوات حزنها وعصبيتها بدراما روحية عميقة، وقلق داخلي، وعدم رضا واعتراض غاضب على فظاظة الحياة من حولها، وكذلك نضال في البحث عن حياة جديدة^(٤٠).

دَوَّى صوتها الحاد كنداء "موزية" (*) الدراما الجديدة" (٤١)، وكانسجام وتري للعرض ككل. تطابقت رغبة الممثلة في تجريب إيداعي مع متطلبات تشيخو العاطفية والفكرية للدراما، إلا أنه سيكون من الخطأ أن نفترض أن أدائها قد كشف على نحو متعمد لمعاصريها عن مدرسة جديدة في كتابة المسرحيات. فعندما أعلنوا إعجابهم بإشرافها، كانوا يصفون تألقها الشخصي. ومع أن البعض طابقتها بكلام نينا حين قالت: "إنها صحيحة غاضبة من أجل حوار إنساني عميق صادر عن قلب روح إلى روح أخرى" (٤٢)، لم يعلن أي أحد أن هناك أسلوبًا جديدًا للتمثيل تتطلبه مسرحيات تشيخوف.

وحيثما اقترح سفورين على تشيخوف تنفيذ بعض التعديلات على النص، قام تشيخوف - على نحو غير مهذب - بمغادرة المدينة في اليوم التالي، دون أن يجيب عن برقية سفورين المطالبة بإعادة بروفات النورس (٤٣). وحيثما قاوم كاربوف تباعًا إصرار سفورين على عمل بروفة تنقيحية، قام الاثنان ببساطة بحذف بعض العناصر المتضاربة، والتي تضمنت كرسي سورين المتحرك، والظلال الحية في مسرحية تريليف، وتكرار مشهد مناجاة نينا في الفصل الأخير.

انتشرت أخبار الفضيحة، لكن جمهور الليلة الثانية - والذي جاء متوقعًا لمستوى متدنٍ، كان لطيفًا وحسن التصرف. كان التصفيق بعد الفصل الأول متناثرًا وضعيفًا، حيث كان الجمهور مرتبكًا ومفتونًا بالمسرحية في آن، كان يحاول أن يكتشف في العرض ما الذي قد أغضب جمهور الليلة الأولى. وبانبعاث إعجابهم عبر أضواء مقدمة المسرح، أجاد الممثلون في أداء أدوارهم، وبنهاية الفصل الثالث سُمِعَ هتاف يطلب "المؤلف". في اليوم التالي ظهر مقال نقدي طويل لسفورين لخص فيه مزايا المسرحية ووجه التوبيخ إلى جمهور الليلة الأولى على تصرفهم الفظ. وفي الحادي والعشرين من أكتوبر استطاعت كوميسارزفسكايا أن تكتب لتشيخوف معلنة: "نجاح تام ومتفق عليه بالإجماع للمسرحية" (٤٤).

(*) الموزية: إحدى الإلهامات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في المينولوجيا الإغريقية. (المترجم).

إن كل عرض ناجح يثير أكثر من رد فعل متقلب من قبل الجمهور، ويستدعي أداء أكثر ثقة من قبل الممثلين^(٤٥). وقبل أن تنتهي الليالي الثماني المحددة للعرض، طلب كاربوف ثلاث ليالٍ أخرى. لكن عائدات شباك التذاكر للأربع عروض السابقة لم تتعدى الثمانمائة روبل، لذلك استبعد مدير المسرح المسرحية من ريبورتوار المسرح.^(٤٦) تم إحياء مسرحية النورس بعد ذلك بنجاح في كييف وتاجانروج ومدن أخرى، مما أمد تشيخوف بامتيازات كبيرة، لكن ذلك أشار بداخله عدم الرغبة في رؤية إعادة عرض المسرحية في العواصم.

مسرح الفن بموسكو ١٨٩٨

أسس مسرح الفن بديلاً لمسارح مثل مسرح ألكسندرا. ففي أثناء تناول وجبة غداء طويلة في مطعم سلاف بازار في الثاني والعشرين من شهر يولية، قام كل من الممثل والمخرج الهاوي الثري قسطنطين أليكسييف، المعروف بستانسلافسكي، ومعه فلاديمير نيمروفيتش، الذي حاز جائزة في التأليف المسرحي، قاما بوضع قائمة بأسماء المسرحيات ذات القيمة الفنية أو الحاملة لميزة اجتماعية، وخططا لفرقة جماعية خالية من النجوم، مع توافر ممارسة جيدة في الإخراج، بحيث تصبح مجدية في مرحلتها الإعداد والتنفيذ. وكان تشيخوف منذ البداية تقريباً ضمن خطتهما. وفي البرنامج المقدم لمجموعة المساهمين المستقبليين في مايو عام ١٨٩٨، وضع نيمروفيتش قائمة "بالمسرحيات الواقعية" ضمت مسرحيتي النورس وإيقانوف على أنهما المسرحيتان الوحيدتان للدراما الروسية المعاصرة ضمن الريبورتوار المسرحي المخطط له^(٤٧).

إن علاقة نيمروفيتش الوثيقة بتشخوف وتعاطفه مع أهدافه الفنية، جعلت ضم أعمال تشخوف لخطه مسرح الفن ضرورة ملحة، حيث إن نيمروفيتش كان يرى أن مسرحية النورس قد شقت طريق نجاحها في ظل تدفق الحياة الروسية

الجديدة. وعلى الجانب الآخر، كان الاحتكاك الضئيل بين ستانسلافسكي وتشخوف تصادميًا ورسميًا. "إنه من الصعب بالنسبة إليّ أن أعترف بذلك في هذا الوقت، لم أكن منجذبًا إلى أنطون تشخوف كثيرًا. لقد وصفني بالمتعجرف والمتحفظ، وبأنني لا أخلو من المكر"^(٤٩). وبعد مرور عشرين عامًا على العرض الأول لمسرح الفن، أصر ستانسلافسكي على أن "كل فرد أدرك أن مصير المسرح مرهون بنتيجة هذا العرض"^(٥٠). في الوقت الذي كان فيه معيار المصير ماديًا أكثر من كونه فنيًا. لقد بُنيت الأساطير المحيطة بالعرض الأول هذا بناءً على وصف ستانسلافسكي الرائع الذي ذكر لاحقًا في سيرته الذاتية "حياتي في الفن". إن كراهية ستانسلافسكي الأولية للمسرحية وامتناعه عن المساعدة في إخراجها، قد ارتكزت على فشلها السابق. وكذلك كان تشخوف معارضًا أيضًا لإحيائها (واستلزم ذلك خطابين شديدي اللهجة من نيمروفيتش لإقناعه). إن توقف مستقبل مسرح الفن على نجاح هذا العرض، وكونه يمثل العرض الأخير للموسم الأول، بالإضافة إلى عصبية الممثلين الشديدة في ليلة الافتتاح، كل هذه العوامل قد توجت بما أسمته إحدى وكالات الصحافة بـ "النجاح الساحق". وقد أصبحت مثل هذه الأمور بمثابة قصص مألوفة في مثل هذه الظروف. إلا أننا نجد أن قوة تلك الحكايات النادرة قد حجبَت المعنى الأكثر عمقًا لهذا العرض، والذي كان له أثر في طرائق تقديم أعمال تشخوف فيما بعد، وقد أثر ذلك في أسلوب مسرح الفن.

رغم مقاومة ستانسلافسكي الأولية للمسرحية، لم يكن هناك اختلاف بينه وبين نيمروفيتش على جودة المسرحية، حيث كتب ستانسلافسكي لنيمروفيتش قبل ثلاثة شهور من افتتاح المسرحية يقول: "أفهم فقط أن المسرحية جيدة وشائقة، ولكنني لا أعرف عن أي اتجاه تتحدث"^(٥١). عكسَ هذا الموقف - ليس بأساليب عدائية - الشعور الغالب بأن مسرحية النورس كانت مسرحية مبهمة. وسلم كلا المخرجين بأن المسرحية غارقة في الإبهام بالنسبة إلى العامة، حيث لم يكن يجب عرضها فقط، بل تفسيرها أيضًا. وكتب نيمروفيتش لتشخوف يقول: "أواصل إعادة

قراءة النورس باحثًا عن تلك الجسور التي على المخرج إقامتها لكي يجعل الجمهور يعبر دون أن يصبح تلقية أمرًا آليًا. لم يعد الجمهور أيضًا قادرًا على الاستسلام لجو المسرحية...^(٥٢). لقد استُخدمت كلمة "المزاج" فيما يتعلق بمسرحية إيفانوف وعرض النورس الذي أقيم على مسرح ألكسندرا، ويمكن أن تكون كلمة مألوفة فيما بعد، إلا أنها كانت لا تزال في ذلك الوقت لفظة جديدة. وستصبح كلمة المزاج أداة لها كل الأهمية في نقل رسالة مسرح الفن. وقال مايرهولد فيما بعد إن معالجة مسرحية الفن لمسرحيات تشيخوف قد حددت هويته بأنه "مسرح المزاج والحالة النفسية"، وأنه يمكن أن يراق كثير من الحبر حول إذا ما كان لأسلوب مسرح الفن الخاص بـ "المزاج" دور في إعاقة الجاذبية العاطفية، والتأثيرات المنومة، والإيقاعات الخاصة لمسرحيات تشيخوف أم لا^(٥٣).

كانت كلمة "فن" في اسم المسرح هي أيضًا كلمة طنانة، وقد وجدها بعض معاصريه كلمة دعائية. وكما أشار الأمير ميرسكي Mirsky:

إنه ينقل عبثًا ما، ويفتقر إلى الفجاجة، وغياب الهدف الواضح، وكذلك غياب العوامل الفكرية المنطقية والانعكاسية. كان أيضًا مصبوغًا بتعاليم بالينسكي Belinsky، والتي كان جوهر الفن فيها هو "التفكير في الصور" وليس التفكير في المفاهيم^(٥٤).

وحتى يكون مسرح الفن مسرحًا فنيًا بهذا المعنى، يجب أن يتضمن إعادة تنظيم مدروسة وعرض للواقع يخلو من الصبغة التعليمية. لكن منهج ستانسلافسكي التصويري فضلًا عن طرائق نميروفيتش الأكثر تحليلية، كانا قد حددوا أسلوب مسرحهما.

لقد ظهر الوجه الجمالي حينما قال ستانسلافسكي عن خطته الإخراجية لمسرحية النورس أنها ليست نصًا، ولكنها سجل أو نوتة، وقرئت المسرحية كما لو كانت سيمفونية أوركسترالية لا يقدم كل عنصر بها معنى صحيحًا، ولكنه يقدم

جواً وتأثيراً. وقد حقق عرض الافتتاح نجاحاً كبيراً لمسرح الفن، والذي تضمن عرضاً لأحداث موسكو التاريخية خلال القرن السادس عشر، وذلك من خلال شعر تولستوي المرسل تحت اسم "فيدور إيانوفيتش القيصر". وقد رجع نجاح هذا العرض إلى إحياء تلك الفترة بعناية شديدة من خلال تجمع مسرحي وأدوات عتيقة الطراز. لقد ارتد ستانسلافسكي إلى منهج الألماني ماينجن، وسعى إلى أن يقدم للروسيين من معاصريه: التابلوهات الأخاذة والأساليب المعبرة نفسها، والوقفات الخلاقة نفسها، والإضاءة الفاتنة نفسها التي سحرت جمهور تزار فيدور. وأعلن نيمروفيتش "نحن بدأنا في حيث انتهى الألمان"، موضحاً أن مسرح الفن كان يطبق طرائق ألمانية قديمة على المسرحيات الحديثة (٥٥).

فهم ستانسلافسكي مسرحية النورس على أنها ميلودراما رومانسية، فقد كانت نينا مخلوقاً بريئاً دُمِرَ على يد تريجورين النذل، وكان تربليف موهبة بيرونية غير مفهومة. ولم تكن هناك محاولة لاستخراج تلك التفسيرات على نحو أساسي من قبل الممثلين، فقد تألفت فرقة مسرح الفن من مجموعة من الخريجين الجدد من جمعية موسكو الموسيقية. وتألفت أيضاً من مجموعة هواة من جماعة ستانسلافسكي للفن والأدب، ولم يكن هؤلاء بارعين بما فيه الكفاية لكي يتمكنوا من إنشاء سمات غنية للشخصيات عبر وقت قصير مضى على إنشاء تنظيمهم الخاص، إلا أنهم كانوا طيعين بين أيدي كلا المخرجين.

واعترف نيمروفيتش لتشيخوف في خطاب له في أثناء فترة البروفات أن عرض مسرحية النورس قد اعتمد على القدرات الإخراجية في المقام الأول أكثر من اعتماده على الممثلين. وقد تصادم في هذا الصدد مع رأي سمباتوف يوزين :Sumbatov – Yuzhin

لقد عبر سمباتوف عن رأيه (وأعتقد أنه قد نقله لك)، ومفاده أنها واحدة من المسرحيات التي تتطلب - على وجه الخصوص - ممثلين أقوى وأذوي خبرة، ولا يمكن أن تنجز عن طريق الاعتماد على فن الإخراج فحسب.

إنه لرأي غريب! وقد تناقشت معه بشدة. وها هي نقاشاتي معه أجزها في النقاط التالية:

أولاً: كانت المسرحية في أيدي ممثلين أقوياء فماذا فعلوا، هل حققوا نجاحاً لها؟ وبمعني آخر، فقد أسفرت التجربة عن واقع لا يساند رأي سمباتوف.

ثانياً: لقد فضلتُ دائماً أن يقوم بالأدوار الرئيسية - مثل دور نينا ودور تريبليف - "شباب"، بما يوفرونه من بساطة فنية، عن أصحاب الخبرة والأنماط المبتذلة.

ثالثاً: إن الممثل ذا الخبرة في رأي سمباتوف مقيد بأن يكون ذا وعي ذاتي بعملية المسرحية، ورغم وضوح ذلك، سيكون تقديم صورة "جديدة" للجمهور أصعب عليه من ممثل لا يزال مبتدئاً في الابتذال المسرحي.

رابعاً: يفهم سمباتوف على نحو واضح أن وظيفة الإخراج منحصرة فقط في التلقين، في حين أننا ندخل داخل أعماق أعماق كل شخصية بالتفصيل. والأكثر أهمية هو العمل الجماعي والمزاج العام للذان يعدان أكثر الأشياء أهمية في مسرحية النورس^(٥٦).

إن ما حققه ستانسلافسكي، وفقاً لكلمات نيمروفيتش، كان "تمودجاً" مذهشاً لبدهيته الإبداعية بوصفه مخرجاً، في حين ظل غير متحيز إلى تشيخوف، "أرسل إلى ستانسلافسكي مجموعة مواد غنية وممتعة ومبتكرة تماماً لإخراج مسرحية النورس، والتي لم يكن من الصعب أن ينشدها هذا الخيال المتألق والمتوهج"^(٥٧). وعلي خلاف كاربوف Karpov الذي حرك الممثلين ببساطة مثل فيش القمار، وضع ستانسلافسكي خطة تفصيلية للنص على الورق تحقق كل تفاصيل المزاج الفني. ولحظة استكمال كل فصل كان يرسله بالبريد إلى نيمروفيتش في موسكو، والذي بدوره يدرّب الممثلين عليه، كما لو كانوا آلات موسيقية في أوركسترا. وكان تعديله الوحيد هو التلطيف من خيال ستانسلافسكي المزدهر، لكنه لم يغير الطريقة التي عولجت بها الصراعات، ووضع سمات الشخصيات العامة. ويشرح

نميروفيتش لشريكه قائلاً "إن النورس قد كتبت ببراعة شديدة، وإنها تحتاج - في رأيي - إلى حذر شديد في إدراكها. لا أستطيع أحياناً أن أخلخل انتباه المتفرج عن حياته العادية. فالمتفرج دائماً أحمق، ويجب أن يُعامل كطفل" (٥٨).

في الواقع، لا تهتم أي من توجيهات ستانسلافسكي المسرحية، بمسائل الأسلوب، فيما عدا المشهد الذي ضم تربليف وأركادينا في الفصل الثالث. "فلكي أجعل المسرحية تبدو أكثر حيوية وقابلية للفهم بالنسبة إلى الجمهور، أوصيكم بشدة بالآلا تخشوا أقصى درجات الواقعية في هذا المشهد" (٥٩). ولأنه مشهد عنف وجداني يعج بالإهانات والشتائم والالتهامات المتبادلة والندم فإن الواقعية التي قصدها هنا يبدو أنها تعني "وحشية" على طراز إميل زولا، أو القسوة الفجة الشديدة بفعل تقنية التمثيل. وفي العرض الأخير تم فعلاً تأكيد هذا المشهد على أنه ذروة الأمسية، مثله في ذلك مثل مشهد إيفانوف وأنا.

إلا أن مثل هذه "الواقعية" الفجة لم تتواكب مع الطابع العام للمسرحية الذي تشكل وفقاً لتوجيهات ستانسلافسكي. فالاهتمام بالتفاصيل، وبكل حركة ووقفة أو لحظة صمت، وبطرائق الإلقاء التي تحسنت في أثناء البروفات، بجانب إبراز كل ما في الحياة الواقعية، قد شكّل هذا كله نوعاً من التصوير التقني. ويقدم فسيفولود مايرهولد Vsevolod Meyerhold تشبيهاً آخر من فن الرسم. وكان مايرهولد يقوم بدور تربليف، وهو الدور الذي أراد تحضيره لعرض تخرجه على مسرح فيلهارمونيك عام ١٩٠٦، وقد أشار إلى عمل ستانسلافسكي في النورس بأنه انطباعية تصويرية. في الفصل الأول لم يستطع الجمهور تحديد أين تذهب الشخصيات عندما يغادرون المسرح، فقد كانوا يعبرون جسراً صغيراً ثم يختفون في موضع ما في منطقة مظلمة من الأشجار الكثيفة. وفي مرحلة تالية في المسرحية - بينما المنظر الطبيعي غير واضح عبر النوافذ - دخلت الشخصيات يرتدون أحذية الكلوش الواقية وهم ينظفون قبعاتهم ويرتدون الشالات (جمع شال)، بما يدل على مقدم الخريف. ثم تجد زخات المطر الثلجية والبرق في الفناء وعليها ألواح خشبية رفيعة (٦٠).

وعلى عكس المدرسة الطبيعية التي يجذب فيها إعادة إخراج الواقع الملحوظ الانتباه، فإن لمسات ستانسلافسكي الفردية عند النظر إليها من القاعة، تمتزج لتخلق تأثيراً مضاعفاً. وقد شبهت ماريانا ستروفا Marianna Stroeve ذلك بطلاء الطبقة الأولى التي تلمع عبر الطبقة الأعلى في رسم زيتي. فكل لمسة توحدت وتوهجت بفضل البريق الأساسي^(٦١). وليس ثمة تفاصيل ذات أهمية ودلالة بذاتها، لكنها تبرز لوهلة ثم تندمج في الكل، وكل دال يشير فقط إلى الدلالة المتكاملة الكلية.

أجريت ست وعشرون بروفة، أدار نيميروفتش ست عشرة منها، في حين تكفل ستانسلافسكي بعشر بروفات. وقد يبدو ذلك تفوقاً كبيراً أمام البروفات الثماني التي أقامها كاربوف karpov، لكن بالمقارنة بالبروفات التي تطول لمدة عام كامل على مسرح الفن بموسكو، فإن هذا يمثل استعجالاً بالغاً لتحقيق النجاح^(٦٢). وكان العرض على مسرح الهيرمتاج، وهو قاعة موسيقية صغيرة بالية في أحد منتزهات موسكو، وخشبة مسرحها ضحلة منخفضة، فلم تسمح بتحقيق طموحات ستانسلافسكي في الرؤية الشاملة^(٦٣).

تعرض كثير من أفكاره الجريئة والدقيقة لبعض المخاطر الحتمية في أثناء الإخراج. فكان من الضروري تغيير المساحة التقليدية لخشبة المسرح لمنع الممثلين من الانحراف نحو أسفل الوسط، أو إلى مقدمة خشبة المسرح، بحيث يبعدون أنفسهم عن محيطهم. وقد تصور ستانسلافسكي قطع الديكور أنه عقبة تحاصره وتعرض الحركة. واتخذ المصمم فيكتور سيموف اتجاهًا أكثر طبيعية إلى حد ما، فحول ديكورات المسرح إلى فراغات حية، وإن كانت تتمتع بلمسات رومانتيكية معينة. وقد حاول ستانسلافسكي في خطته الإخراجية أن يجعل الأحداث تتحرك على عدة مستويات في الوقت نفسه، ولكن بسبب ضيق خشبة مسرح الهيرمتاج، وعدم خبرة سيموف برسم المشاهد الخارجية، فقد اختزلت المستويات الثلاثة للمخرج إلى اثنين: أعلى المسرح وأسفله. واستخدم الترتيب نفسه لخشبة المسرح في الفصلين الأول والثاني، وكانت ملائمة وموفرة للمكان، لكنها سببت متاعب في تفرقة تشيخوف الرمزية بين حديقة تريبايف العشبية والحديقة المفرطة النمو الشجري وموضع أركادينا، وهو الحديقة المشذبة ذات النباتات المعقوفة الشكل.



(٣) الفصل الثاني من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو ، بإعادة استخدام ديكورات الفصل الأول لسيموف. ماشا (ليلينا) وأركادينا (كنيبر) ، ونينا (روكسانوفا) ، ودورن (فشناشسكي) ، وسورين (لوزسكي) ، ومدفيدنكو (تيكوميروف). وتشير الكمبوشة إلى أن الفرقة لا تزال في مسرح هيرمتاج.

تعرضت الإضاءة لمخاطر مماثلة، ففي الفصل الأول أضواء قرص القمر عبر فتحة قماشية مستطيلة كما لو كان القمر يرتفع أكثر فأكثر ليذوب عبر السحاب^(٦٤). واحتاج ستانسلافسكي إلى مصباح أيضا، لكن كان على سيموف أن يجعل الحديقة أسفل المسرح، فأدرك أن هذا الضوء سوف يظهر البعد الثاني لشجر الخشب الرقائقي، فنشر الضوء بأسلوب تقليدي^(٦٥). وأفسد وهج أنوار الحافة عزم ستانسلافسكي على جعل نور القمر يُحول الشخصيات الجالسة أسفل المسرح إلى صور ظليلة. وسوف يشتكى الأمير يوروسوف بعد ذلك من أن الإضاءة الحمراء في بداية الفصلين الأول والرابع كانت "زائفة" و"باهتة" و"رديئة"، فحجبت كلاً من الرؤية والسمع^(٦٦).

أما الإضاءة الأكثر بريقاً في الفصل الثاني فقد فضحت الصور الزيتية غير المتقنة والفجة في المنظر الطبيعي لسيموف (وعندما سئل تشيخوف إذا ما كان سيموف قد نجح في خلق بحيرة جيدة قال: "حسناً، إنها رطبة")^(٦٧). واتسعت هوة مماثلة بين تصور ستانسلافسكي وإدراك سيموف في الفصل الثالث، فقد خطط المخرج للديكور بحيث يبتعد عن الجمهور، وتعج أرضية المسرح بالحقائب وصناديق الثياب، في حين وضع المصمم تصوره للديكور بحيث يبدو في الأمام بالواجهة، محدداً الركاب بحقيبتى سفر فحسب (وسوف يجد ستانسلافسكي في بستان الكرز عقباته في حقائب السفر)؛ ولذا، بدا الديكور المسرحي شبيهاً جداً بالواقع المعيش، حيث أثار لدى المشاهدين شهقة الدهش. ولقد كانت هذه المفروشات بلا ذوق أسلوبى، وتبدو منزلية في شكلها وترتيبها، وذلك على عكس الأثاث المسرحى الأنيق على مسرح ألكسندرا. وهي مجهولة المصمم، لكنها رتبت لتعطى أقصى قيمة تماثل وعرض.

ويذكر مخرجو مسرح الفن بموسكو مستوى استقبال المسرحية على مسرح ألكسندرا، عرفوا أن المسرحية داخل المسرحية كانت عقبة أمام قبول الجمهور ورضاه. فيؤكد نميروفيتش أن "التوتر العصبي لتريبلييف ونينا لا بد أن

يسود المزاج الهادئ للآخرين" (٦٨)، لهذا فمنذ لحظة رفع الستار وتوجيهات ستانسلافسكي تؤكد العصبية، وتتردد كلمة "بعصبية" بالنسبة إلى ترييليف. لقد كان ترييليف قلقاً بشأن افتتاح مسرحيته الصغيرة واستقبالها، وهذا هو ما خفف من هواجس مسرح الفن وعصبية، بل خفف من عدم يقين الجمهور. وأشك أن ستانسلافسكي ربما يكون قد شارك ترييليف مشاعر الزمالة. وفي عام ١٩٠٥ كتب ستانسلافسكي سطر ترييليف الذي يقول فيه: "لا بد على المرء أن يصور الحياة كما هي وليس كما يجب أن تكون، بل كما تتراءى له في الأحلام"، وكتبه على هذا النحو: "لا بد على المرء ألا يصور الحياة ذاتها كما تسرى في عالم الواقع، بل كما نستشعرها في غموض أحلامنا النهارية ورؤانا ولحظات السمو والتسامي" (٦٩). وكان هذا في برنامج ستانسلافسكي لاستوديو بوفارسكايا. وكان هذا شعاراً رائجاً بين الرمزيين عام ١٩٠٥، لكن فحواه كانت قد ظهرت بالفعل في عمل ستانسلافسكي في النورس عام ١٨٩٨. هذا الخطأ، لكون ستانسلافسكي "واقعيًا"، يتعارض مع تفضيله "للحدس" على "التفاهات العادية المبتذلة"، أو بالأحرى استغلاله لما هو مبتذل ليبدع ما هو حدسي.

وكانت اللحظة الحرجة هي خطاب نينا لروح العالم التي طالما أثارت حالة من المرح الصاخب الشديد في بطرسبورج. وقرر ستانسلافسكي تأهيل المشاهدين لذلك عن طريق عرض "الظلال الصينية" لنينا من خلال ستارة المسرح ومواءمتها مع الحياة اليومية للضيعة، وقد تليت "بمصاحبة نقيق الضفادع وصراخ الطيور المائية" (٧٠). وفضل نميروفتش الصمت مع بعض الاستثناء للنواقيس، وكان هذا تعديلاً تبناه ستانسلافسكي. لكنه برر مؤثراته الصوتية قائلاً: "ليكن من المعلوم أني قد أضفت الضفادع في أثناء المسرحية داخل المسرحية فقط لتحقيق الصمت التام. إن الصمت المسرحي يُعبّرُ عنه بالأصوات وليس بانعدام الصوت. فإن كان الصمت غير مصحوب بالأصوات فإنه لن يحقق هذا الإحياء" (٧١).

عند هذه المرحلة جعل الممثلين الآخرين يديرون ظهورهم للمشاهدين، وهذه خدعة إخراجية ارتبطت "بشرائح الحياة" لأندريه أنطوان. وقد وظف ستانسلافسكي بالفعل هذه الحركة في أداء الممثلين في القيصر فيدور، لكن هذا الإخراج في هذه الحالة كان عنصرًا تركيبياً في إعادة إخراج مشهد المأدبة من رسم شهير. وكانت تهدف إلى تحقيق هدف مزدوج، وهو توحيد المشاهدين على المسرح وخارج المسرح، أي كسب مبادرة الجمهور برصد استجاباتهم من خلال ردود الأفعال المخططة لعائلة تريبليف وأصدقائه. لكن - مع الأسف - فسد هذا الانطباع في أثناء الإخراج بسبب التابلوه الذي كان يلزم إضاءته بواسطة أنوار الحافة. حتى إن الأمير يورسوڤ، المعروف بتحمسه وإعجابه، قد اعترض على مثل هذا التحديث الجريء. "إن الممثلين يتدافعون في ارتباك، ويضطرون إلى الحديث بعضهم إلى بعض بازدياء، وأخذوا يلوون أنفسهم في شكل صور جانبية profile، وإلا لما كان بالإمكان سماعهم، في حين أن صورهم الظلية التي تضيئها الأضواء السفلية لا تقدم منظرًا جذابًا بشكل خاص" (٧٢). وسوف يظل ستانسلافسكي يصر مستقبلاً على إدارة ظهور ممثليه إلى الجمهور ليؤكد أن الشخصيات كانت تحيا حياتها الخاصة في عزلة عن حياة الجمهور.

إن العيش على خشبة المسرح ككائن بشري وليس كممثل، يتطلب انفصالاً في العلاقات المعتادة بين الأشخاص والأشياء. ويرى نميروفيتش أن ستانسلافسكي "كان لديه إدراك ملحوظ لملل اليوم في بيت ريفي، ولتململ الشخصيات شبه الهستيري، وللوحة الرحيل والوصول والمساء الخريفي. لقد عرف كيف يملأ مسار الحدث بأشياء ملائمة وتفاصيل مميزة" (٧٣).

والعبارة الفاعلة والفاصلة هي "مسار الحدث"؛ فقد ظل كتاب المسرح السابقون - ومنهم أوستروفسكي نفسه - يقسمون فصولهم إلى "مشاهد فرنسية" تتميز بدخول شخصيات رئيسية أو خروجها، لكن تشيخوف لم يتبع هذا التقليد في النورس. وأحس ستانسلافسكي أن انبأه الجمهور لا بد من اجتذابه في كل

المواضع. وساعدت العلاقة بين الشخصية والبيئة على تنامي تقنية الحدث المتصل. ولم يكن الديكور على خشبة بمثابة خلفية تعرض أمامها مهارات التمثيل، بل تتوافق - وفقاً لمعنى بودلير- مع الحالات الوجدانية للشخصيات. وبعد سنوات سيوضح الكاتب المسرحي ليونيد أندرييف أن السمة المميزة لإخراجات مسرح الفن بموسكو لأعمال تشيخوف هي ما أسماه: "تشرب" كل شيء على خشبة المسرح للروح، من الشخصيات الرئيسية إلى الصرصار إلى المشعل^(٧٤).

شرح مايرهولد روح معالجة ستانسلافسكي لتشيخوف بأنها:

الجهاز العصبي الشعري، بل الشعر الخفي في نثر تشيخوف. وقبل ستانسلافسكي كانت الحكمة هي كل ما مثله من أعمال تشيخوف، وقد نسوا جميعاً أن في مسرحياته نجد صوت المطر على زجاج النافذة، وضجيج الدلو المنسكب، والفجر المتسلل عبر مصاريع الأبواب وضباب البحيرات، وكلها قد تضافرت وامتزجت بشكل لا يمكن إدايته مع السلوك الإنساني، وتعاونت مع أنشطة البشر. وقد كان ذلك كشفاً حقيقياً في هذا الوقت^(٧٥).

واعتقد مايرهولد أن مسرح الفن بموسكو قد حقق ذلك فقط في النورس والخال فانيا، وأن عروضه التالية لتشيخوف قد تحولت لتميل نحو الطبيعية المفرطة.

وظلت الستائر تتفرج تقليدياً لتكشف عن خشبة المسرح كاملة الإضاءة، بحيث يمكن للجمهور أن يشاهد دون عوائق. وافتتح ستانسلافسكي النورس في الظلام^(٧٦)، وأخذ الديكور في الظهور بجلاء بفعل ما قام به كل من: ميدفينكو وسورين وتريليف وأركادينا من إشعال لثقاب الكبريت. وفي هذه الفترة كان السيجار الذي لا يُدخن - وهو جزء من الإكسسوار - دلالة تقليدية على تحضر الشخصية. أما الكبريت والسجائر الحقيقة التي يفوح دخانها عبر الأنوار الحافة فقد تخطت الواقعية لتربط الجمهور حسياً بالعالم على خشبة مسرح.

وكان ستانسلافسكي قد خطط في الأصل بحركة متصلة من الذهاب والإياب طوال الفصل الثالث، لكنه اكتشف في أثناء البروفات أن ذلك يشتمل الانتباه، فركز على ثلاث مواجهات رئيسية بين أركادينا وسورين، وأركادينا وترييليف، وأركادينا وتريجورين. وفي هذا الفصل بدأ يوفق بين الفاعلية المسرحية والصدق النفسي. وكانت ملاحظته على توقعك سورين قوله: "قم بتمثيل هذا المشهد بكل واقعية ممكنة لخداع الجمهور حتى يعتقدوا أن سورين قد مات. فهذا سوف يعتصر أعصاب الجمهور ويركز اهتمامه على أحداث خشبة المسرح"^(٧٧). وكما تمنى ستانسلافسكي، كان الصراع "الواقعي" بين الممثلة وابنها هو أول مشهد يقطعه تصفيق الجمهور. ورتب الرحيل في النهاية كمشهد زحام على أسلوب مايننجن Meiningen. ورأى بعض النقاد أن إغلاق الأبواب بعنف يذكرهم بمشهد المخدع في درامات الفارس.

انقضى الفصل الرابع بكامله في جو من المطر والرياح، في حين يضيف ستانسلافسكي برهات الصمت لجعل المؤثرات الصوتية أكثر وضوحاً. وأخذ يبرز بتوجيهاته المسرحية هذه البرهات بحيث تمتد من خمس إلى خمس عشرة ثانية؛ بما مكن السامعين من استشعار وجود شيء ما خلف الحوار الذي يبدو مبتذلاً، ومكن الممثلين من أن يجدوا تبريراً داخلياً لأنفسهم. وارتفع ستار كل فصل ونزل عند لحظة صمت مدتها من عشر إلى خمس عشرة ثانية؛ لتعطي إحساساً باستمرار الحياة. وتوافقت كلمات الوداع لنينا مع صفير الرياح بعدما فتحت الأبواب الفرنسية. وبمجرد مغادرتها "ظل ترييليف ساكناً لمدة خمس عشرة ثانية، ثم أسقط الكوب من يديه"^(٧٨). وقد اتخذ قرار الانتحار خلال فترة الصمت الطويلة تلك، وترك المخرج للممثل حرية إتمام ذلك. وجاء المنظر الديكوري لسيموف في الفصل الأخير أقرب ما يمكن إلى المتطلبات التي ينشدها العرض: فهناك الحجرة التي تذكرت فيها أولجا كنيبر بالقول: "لقد أردت أن تخفي نفسك داخل شال"^(٧٩). وفي هذا الفراغ البارد الخاوي، كانت اللمسة الوحيدة الدافئة هي عمل ترييليف بالحجرة أسفل يمين. وقد تفهم كثير من النقاد توافق الشخصيات والأشياء، وأقرت مجلة مذكرات موسكو الرقابية بشيء من الازدراء، أنه "يمكن أن يشعر المرء في مشية الشخصيات وفي حركاتهم وكلماتهم وأصواتهم مشاعر الأسى والكآبة التي كادت تصل إلى حد الجنون.



(٤) ديكور سيموف الكتيب وغير المتناسق للفصل الرابع من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو. قارن ذلك بالديكورات الأكثر تقليدية لمسرح ألكسندرا، شكل ٨. فشنافسكي في دور دورن، مايرهولد في دور تريبليف، لوزسكي في دور سورين، رافسكايا في دور بولينا، ليلينا في دور ماشا.

وتوافق هذه النغمة السائدة صفير الرياح في المداخل، وأصوات نواقيس الكنائس، والظلام النصفى الذي ساد خشبة المسرح، وصوت الطلقة التي أنهى بها بطل المسرحية حياته^(٨٠). ويسجل الناقد سيرجى جلاجول Sergey Glagol بمزيد من الحماسة قوله: "مساءً؛ تهب رياح الخريف مزمجرة بالنوافذ ... ونار المدفئة ترتجف. وهم يلعبون اللوتو، وكانت صيحاتهم بالأرقام مسموعة... ووفقاً للأكلشيهات المسرحية فيجب على الشخصية أن تجعجج وتهذي، إلا أن ذلك قد تم بواسطة الرياح والنار". ولم تقطع لحظات التوقف المطلوبة - التي ملأتها هذه العناصر - الأحداث، بل دفعتها بحيث تضافر الحوار مع صوت الطبيعة. "وفي بعض المشاهد... تصمت الشخصيات دقائق قليلة. فيما قد يبدو هرطقة لا درامية، إذ تدمر التقنيات الأساسية للأعمال للمسرحية ... ففي الحياة قد يصمت المرء لساعات متصلة، وهذا الصمت له مغزى ودلالة عميقة"^(٨١). لقد استبدل الزمن الحقيقي بالعبارة المسرحية "دعنا نكمل".

ووصف أحد أشد المعجبين بمسرح الفن - وهو نيكولاي إفروس - إيصال المعنى من وراء الحوار بقوله:

بمجرد مشاهدتك لا يمكن أن تنسى الأسى العميق والشعور العجيب الرهيب، الذي يأتي رجع صداه في داخل روحك من هذه الالتفافات الصامتة، والتي غالباً ما تمت على إيقاع الفالس لماشا، وما صاحب ذلك من موسيقى كوستيا المنسابة من الحجرة المجاورة. لقد أخذت تتحرك وتدور مرات ومرات عدة على إيقاع الفالس. وكان هذا كل ما في الأمر... ولم تكن حياتها المشوهة أكثر ألماً في أي وقت مقارنة بهذه اللحظات التي انقضت دون حوار^(٨٢).

وكان ستانسلافسكي يتشبث بولع بمؤثرات خشبة المسرح بالرغم من كل تمسكه بالصدق الفني. فقد حدث أن انقطع حديث نينا أربع مرات وفقاً لتوجيهاته،

وهي تسرد قدرها المأساوي بضحكات تتساب من الغرفة المجاورة. وقد أقر بأن "هذا تأثير فج جدًا، لكنه له أثره في الجمهور. وبالطبع أنا لا أصبر عليه". وتكرر الناقوس الذي ظهر في الفصل الأول عندما كانت تلقى مناجاتها: "وهذا الأثر ليس ذا مستوى راق هو أيضًا!!!". ويتميز إسقاط تريبليف للكوب من يديه بأنه "مجرد تأثير مسرحي ضئيل!!!". وفي النهاية يحدد ستانسلافسكي وقفة طفيفة لتسبق كشف دورن عن انتحار تريبليف "لكي يضع الجمهور على أقصى حافة التشويق"^(٨٣)، وقد وصل هذا التشويق لحظة نزول الستار إلى ذروته حسبما أراد تشيخوف.

لقد استشعر المشاهدون نور الحساسية الأدق منذ البداية "وجود شيء شاعري شجي مميز يخفق له القلب... وهو قوة لا تتكرر، قوة فوق شفئية، ربما موسيقية، لكنها مميزة تصدر عن خشبة المسرح، وذلك بالرغم من ارتباك المشاهدين في الليلة الأولى للعرض في أثناء الفصل الأول، ومع أن نجاح النورس كان لا يزال محل شك بعد عرض المسرحية داخل المسرحية"، وذلك حسبما يرى بوريس زاييتسيف Boris Zaitsev^(٨٤). ونست كاتبه أخرى، وهي تاتيانا شبكينا كوبرنيك Tatyana Shchepkina Kupernik، منذ اللحظة الأولى أنها كانت في المسرح، كما لو كانت "تحيا الحياة، وكنا جميعًا نشاهدها بالمصادفة"^(٨٥). ولأول مرة كان جمهور المتقنين والمهنيين يشاهدون "أسلوب عيشنا الآن" وهو يقدم بعناية وبشكل كان غزيرًا وافرًا في الماضي فحسب. ويكتب المحامي كونوفيتسر Konovits^(٨٦) قائلاً: "لقد كان كل فصل لوحة فنية تعج بالأبهة والجمال". وفي أثناء الاستراحات ازداد توقع معين رويدًا رويدًا، حيث سعى الجمهور حول "وجوه الفتيان والفتيات في عيد الميلاد، وفي النهاية (ولا أمزح بحق السماء) كان من الممكن تمامًا أن تتجه نحو سيدة لا تعرفها أبدًا وتقول لها "حسنًا؟ هل أعجبك المسرحية؟"^(٨٧).

ويكتب محام آخر بعد إلقاء دورن آخر سطورهِ ويقول: "لقد كدت أجن، فأنا لم أشهد قط مثل هذه النهاية الجريئة، وقد ظللت بمفردي لفترة طويلة على مقعدي

شبه ناسٍ متى انطفأت الأنوار...^(٨٨). ومع آخر إسدال الستار كانت هناك برهة توقف طويلة ثم تصفيق عاصف. بل إن إفروس الرزين نفسه قد وثب من فوق مقعده صائحًا بضرورة إرسال تلغراف تهنئة إلى تشيخوف. لقد تأكد نجاح المسرحية والمسرح، وأخذ بائعو التذاكر ينشطون من اليوم التالي. وغرق تشيخوف في وصف أصدقائه للعروض، وكان نمبروفيتش دانشنكو في حالة نشوة، وقال:

لم نفقد كلمة أو همسة، لقد تأثر الجمهور بالجو العام وبالقصة [...] بل بكل فكرة وكل شيء فيه ذاتك. إنك الفنان، إنك المفكر، إنك باختصار كل شيء، كل حركة نفسية. لقد استحوذت على الجمهور تمامًا [...] إن النعمة العامة "أدبية" جدًا ورصينة. لقد استمعوا إلى المسرحية بشكل عجيب مدهش كما لم يحدث في أية مسرحية من قبل^(٨٩).

ويؤكد شاهد أقل تحيزًا - وهو الأمير يوروسوف - أن "الناس سوف يكتبون عن النورس بعد رحيلك بكثير... لقد بدت في بعض اللحظات كما لو أن الحياة ذاتها هي التي تتحدث عبر خشبة المسرح، وهذا أقصى ما يمكن أن يقدمه المسرح"^(٩٠).

إن ثمة إجماعًا على أن جوائز تكريم التمثيل كانت لصالح ماريا ليلينا زوجة ستانسلافسكي في دور ماشا، وإسوفات تيخومиров Isifat Tikhomirov في دور مدقنيكو، وأولجا كنيير في دور أركادينا. وكانت كنيير صغيرة جدًا لأداء دورها، لكن شخصية أركارينا المتكلفة المصطنعة شكلت نقدًا لخشبة المسرح الاحترافية. أما ترييليف بتمثيل ماير هولدا، والذي جسده بحيث يكون "رقيًا" مؤثرًا واهنًا بشكل واضح^(٩١)، فقد نال المديح لتوهجه، وإن كان بعضهم اعتقد أنه اصطنع عنصر التوهج هذا. وشعر معظم المحافظين أن العرض بكامله تشوبه الكآبة، إذ عمد المخرجون إلى مضاعفة آلام العيش وحولوا كل الشخصيات إلى "أفراد منحرفة نفسيًا وشاذة"، وحولوا خشبة المسرح إلى "غرفة استشارة للمرضى العقليين.

ويشعر المرء في حركات الشخصيات، وفي مشيتهم، وفي كل كلمة ينبسون بها، وكل صوت يصدر عنه، يشعر بمدى ضياعهم وحيرتهم: إن حالتهم الشاذة تلك تقارب الجنون... ويطيع الممثلون ما يريده المخرجون، ولهذا كانت شخصياتهم مطموسة تماماً^(٩٢). بمعنى آخر، فإن الشخصيات كان عليها ملء خشبة المسرح بدلا من تحقيق النجومية.

ويرى البعض أن دورن الذي يشير إلى صديق تشيخوف أيام الصبا الذي يدعى فيشنافسكي، كان يصور - إلى حد بعيد - المتحذلق التقليدي المتميز بالفن الزائف... وغياب الإخلاص، وهو كل ما يمكن أن يصلح المُشاهد مع زيف العروض المسرحية^(٩٣). ولكنه لم يستطع طمس ذكرى بيساريف Pisarev في دور مسرح أليكسندار. لقد أراد نيمروفيتش في الأساس أن يلعب ستانسلافسكي - "الممثل التقني المذهل" - شخصية دورن، حيث إنه دور يتطلب مزيداً من الخبرة والتحكم^(٩٤). فقد كان هناك الممثل المأسوي الإقليمي دارسكي Darsky هو الذي لعب دور شايوك بلكنة يهودية لمسرح الفن، ومثل دور تريجورين أول مرة. وثبت أن عادات دارسكي المهنية تتنافى مع مسرح الفن بموسكو، فترك الفرقة. وعندما اضطر ستانسلافسكي إلى الاضطلاع بدور تريجورين قام فيشنافسكي بدور دورن. واتفق النقاد وأصدقاء تشيخوف على إخفاق ستانسلافسكي في فهم دوره. فقد قدم دورن الفنان البارِع والمغري الواثق بذاته، لكن بلا أي قدر من التردد الخجول المنزوي الذي أراده تشيخوف. ولم يعرض انفعالاَ خاصاَ بشخصية أي مؤلف، وإن كان قد بدا في بعض المواقف أنه يحاكي تشيخوف. ووصفه أحد المراسلين بأنه متهور، ووصف ماريّا روكسانوفا التي أدت دور نينا بأنها "حادة جدًا، وتفقر تماماً إلى التعقيد والتموج الذي يمثل روعة الفن"^(٩٥).

لقد كانت روكسانوفا بلا خبرة، وهي إحدى تلميذات نيمروفيتش الذي أسماها دوز Duse الصغيرة، وقد كانت متكلفة مصطنعة، وتركت الفرقة عام ١٩٠٢. وبالرغم من كل حرص ستانسلافسكي، ومن وجود منصة وحجرية صغيرة وفرها

سيموف لمنولوج نينا ليعطى إحياء بالجانب النحتي، فإن الضحكات انسابت في هذه اللحظة في ليلة الافتتاح على مسرح الفن، لأن روكسانوفا أخذت تئن وتنتحب لتجعل المشاهد الأكثر حسن نية لا يقاوم إمكانية التحكم في نفسه (٩٦).

وشارك تشيخوف الذي تأثر بهذه الآراء أصحاب هذه الرؤى عندما شاهد عرضًا خاصًا له على المسرح الدولي، فقد اشتكى من أن تريجورين الذي أداه ستانسلافسكي كان شديد التأنق والرسمية، "وأخذ يتجرجر على خشبة المسرح كشخص مشلول" (٩٧).. ووصف له حقًا بزيت العنبر حتى يشفى من عجزه الجنسي. ولم يكن لديه شيء طيب ليقوله حول روكسانوفا، في ظل ذكريات كوميسارزفسكايا التي كانت لا تزال عالقة بالذهن. فتفسيرها لم يكن أفضل بعدما حذف ستانسلافسكي سطرها القائل: "إنني نورس بحري. لا، لست كذلك، إنني ممثلة. نعم، أنا تلك". وأصر تشيخوف الذي هالته سرعة الأداء على إنهاء المسرحية بالفصل الثالث قائلًا "أرفض السماح لكم بأداء الفصل الرابع" (٩٨).

لقد كانت انتقادات المؤلف الملحوظة الوحيدة المبررة في جوقة التهليل، وقد كتب الرسام ليفتان Levitan - الذي شاهد عرضًا لاحقًا بعدما اشترى تذكرة دخول بضعف ثمنها الرسمي - قائلًا:

الآن فقط يمكنني أن أفهم [المسرحية]، فالقراءة لم تسبب لدى انطباعًا خاصًا عميقًا. لكن المسرحية هنا أعيد لها العناية، وعُرضت على خشبة المسرح بجمال، ونظمت بأدق تفاصيلها، وقد كان لهذا انطباع عظيم. فكيف أخبرك أنني لم أستعد ذاتي بعد؟ وكل ما يمكن قوله أنني قد عشت أكثر اللحظات الفنية سموًا وتساميًا عندما شاهدت النورس. وهذا الأسف ينبع من المسرحية مثلما ينبع من الحياة عندما تتفحصها بدقة. لقد كان كل شيء رقيقًا دقيقًا جدًا، حتى الجمهور، جمهورنا - جمهور أومنت Aumont وكورش Korsh - قد استوعب ذلك، ووجد نفسه في كنف عمل فني حقيقي، أما المخرج

ودقته المدهشة، فلا يسعنا سوى إغداق الشكر له، وإن كانت الهفوات القليلة غير مهمة، فالمسرحية لم تكن لتعرض بمثل ذلك المستوى على مسرح مبالى Maly. إن مسرحيتك لتثير أقصى الاهتمام الحي، وهذا أمر واضح...^(٩٩).

وتعد ملاحظة ليفتان بشأن الجمهور مفيدة، فالجمهور عند أومنت وكورش كانوا من الطبقة الوسطى الحسنة النية والجيدة التعليم، لكن ليسوا بالضرورة من "المتقنين" وذوى الاهتمامات الجادة التقدمية بالقضايا الاجتماعية والفنية. وإذا استجاب عموم الجمهور لتشيخوف، فإن هذا يمثل نجاحاً باهراً بالفعل. لكن ممثلي مسرح الفن اعتبروا أنفسهم أعضاء في طبقة مثقفة، على عكس المهني المتوسط الذي لا يكاد يكرس ذاته لمهنة بعد مغادرة المدرسة الابتدائية، فقد ذهبوا إلى صالات الألعاب وقاعات الموسيقى، وجاءوا من خلفيات أسرية محترمة. وعوّضت قلة خبرتهم التقنية في النورس بتبادل المشاعر مع الشخصيات^(١٠٠). لقد جعلوا المؤلف يتحدث اللغة نفسها كما تذكر نيمروفيتش بعد ذلك بأربعين عاماً: "عندما مثلنا تشيخوف أول مرة كنا جميعاً (تشيخوفيين)، لقد كان بداخلنا وتنفسنا معه الحماسة والهموم والأفكار نفسها"^(١٠١).

في المقابل، قدمت عروض مسرح الفن بموسكو لأعمال تشيخوف بداية من النورس، قدمت للجمهور ما كان يتمناه المؤسسون: المدرسون والأطباء وطلاب الجامعة والمصلحون الزراعيون. وفي يوم العرض الأول النورس كان في صندوق التذاكر ستمائة روبل فقط، وفي الصيف التالي، شاهدت شيبكينا كوبرنك الميدان المقابل لمسرح الهيرمتاج وهو متكسب بـ

البشر، وخاصة الشباب والطلاب وطالبات المدارس المختلفة اللاتي قضين الليل كله هناك، وبعضهن يسترخين على الكراسي المنثنية، في حين يحمل الآخرون كتاباً وفاتوساً، وتجمع البعض يرقصون ويستدفنون - لقد عج الميدان بالحياة - حتى يمكنهم بذلك

الحصول على التذاكر في الصباح الباكر ، ثم يهرولون إلى أعمالهم دون أن يعوقهم سهرهم هذا (١٠٢).

هذه الاستجابة هي ما كانت في ذهن تشيخوف عندما كتب إلى أولجا كنيير قائلاً: "أرى أن مسرحك يجب ألا يقدم شيئاً سوى المسرحيات الحديثة فقط، ويجب أن تتعامل مع الحياة المعاصرة. حياة المثقفين نفسها التي لا تعالجها المسارح الأخرى بشكل مكتمل بسبب عدم ذكائهم، وإلى حد ما نقص موهبتهم" (١٠٣).

لقد كانت النورس - كما يقول فشنافسكي - "مسرحية الحياة أو الموت بالنسبة إلى مسرح الفن" (١٠٤)، فنجاحها حول مسرح الفن في هدفه أن يعرض النسخ المبهرة من الكلاسيكيات إلى دراسة الحياة الحديثة. ويرى ستانسلافسكي دائماً أن النورس هو العمل الأكثر تكاملاً وشاعرية من بين عروضه لتشيخوف (١٠٥). ومثلما توقع جينديتش Gnedich في مجلة نيوتايمز، فإن إعادة تأهيل النورس كانت "تعهداً بمستقبل مبهر ليس لمسرح واحد بعينه فحسب، بل للمسرح الروسي عمومًا. لقد دخل العمل في المسرح طوراً جديداً... وأُخذت الخطوة" (١٠٦).

الفصل الثالث

ليالي موسكو "مسرح الفن بموسكو" (١٨٩٨ - ١٩٠٥)

طالما حاول المسرح ما قبل التشيخوفي عرض الدراما التشيخوفية بطرائقه المعتادة، فقد ظل تشيخوف في محيط الممارسة المسرحية. ولم يمكن حل معضلات الكشف عن طبيعة مسرح تشيخوف إلا عندما مثل الممثلون التشيخوفيون، أو إذا شئنا الدقة عندما جاء فريق التمثيل الموحد ذي الطابع التشيخوفي.

بافل جايدبروف Pavel Gaideburov^(١)

الخال فانيا

بالرغم من الدين الذي يدين به مسرح الفن بموسكو لتشيخوف فإن العرفان بالجميل لم يكن متبادلاً. ومع أن نجاح مسرحية النورس قد أعاد الثقة بقدراته في التأليف المسرحي فإن حذر تشيخوف من الالتزام وسخطه على عروض ستانسلافسكي وروكسانوفا Roksanova منعاه من أن يجعل هذا المسرح مقراً رسمياً لأعماله. وقد كان هناك التماس متكرر لمسرح "موسكو مالي" لكي يكتب تشيخوف مسرحيات لبعض الفنانات، وفي فبراير عام ١٨٩٩ سألته مدير المسرح المعين حديثاً أ. م. كوندارتييف A. M. Kondratev "بكل تواضع" بأن يسمح له الموسم التالي في عرض مسرحية الخال فانيا، وهي تنقيح تشيخوف لمسرحية "شيطان الغابة"، وأكد كوندراتيف أن كل ممثلي مسرح مالي ألحقوا التماساتهم بالتماسه كذلك^(٢).

ورضخ تشيخوف (في النهاية) وعهد بالمسرحية إلى سمباتوف يوزين Sumbatov – Yuzhin، وهو من المؤمنين بموهبة تشيخوف، والذي شعر مع ذلك

أن أسلوبه تطلب "نوعًا مختلفًا من التمثيل"، واعتبر مسرح الفن بموسكو أن سيمباتوف عدو له؛ لأنه أدان باستمرار البدع الفنية وغالى من شأن استقلال فردية الممثل فوق مطالب المخرج^(٣).

وحيث إن مسرح مالي كان مسرحًا من مسارح الدولة فلذلك عهد بقرارات الريبرتوار إلى لجنة رسمية ينبغي أن تتخذ قراراتها بالإجماع إذا كان لمسرحية أن تعرض أو لا. وفي عام ١٨٩٩ كانت اللجنة تتألف من أربعة أعضاء، كان بينهم أستاذان من جامعة موسكو وهما سيمباتوف ونميروفيتش دانشنكو - Nemirovich Danchenko، والذي منذ تأسيس مسرح الفن بموسكو كان يؤدي مهمته بدون أجر - وعارض رئيس اللجنة عرض الخال فانيا؛ لأنه وجد أن إطلاق النار على الأستاذ سيريبرياكوف أمر شائن. ولذلك فإن سيمباتوف - الذي ابتهج بينه وبين نفسه للطريقة التي ركز بها تشيخوف على "النفعيين الأكاديميين"^(٤) - اقترح أن يقوم مدير مسارح موسكو الإمبراطورية بتمويل الخال فانيا، حيث إنه يتمتع بحق عرض أي عمل مهما كان قرار اللجنة. ووافق المدير لكن تشيخوف نفسه - الذي استاء مما اعتبره نقدًا مؤلمًا - احتج على الحذف المطلوب عمله في تشويه فانيا لسمعة الأستاذ سيريبرياكوف.

وعين المدير بعد ذلك سيمباتوف رئيسًا للجنة، وكلفه ببحث المسألة. وفي جلسة جديدة صوت سيمباتوف لصالح الخال فانيا، وصوت ضدها الأستاذان الآخران، وقدم نميروفيتش الغائب استقالته بعد يومين. وساعدت الاستقالة نميروفيتش أن يتجنب اتهامات صراع المصالح؛ لأن مسرحية الخال فانيا لم يمض أسبوع إلا وقد بدأت بروقاتها بمسرح الفن.

لم يمنع فشل إيفتخى كابوف Evitkhy Karpov في مسرحية النورس من دخوله في شجار، وحاول الحصول على موافقة بعرض فانيا على مسرح ألكسندرا، وبخاصة لأن كوميسارز يفسكايا Komissarzhevskaya كانت متلهفة على

لعب دور سونيا^(٥). ووافق تشيخوف على ذلك، واقترح أيضًا أن يقوم بدور أستروف جى Ge أو سمويلوف Samoilov (وهو دور لعبه بالفعل في مسارح الأقاليم)، وأن يقوم بدور فانيا الممثل التراجيدي الرومانسي جوريف Gorev، وأن يقوم سazonov بدور الأستاذ (البروفيسور) والذي كان شريكًا مثل تريجورين، ودور دافيدوف يقوم به وافلز (وهو اختبار ملهم لفريق التمثيل)^(٦). وردًا على ذلك أوضح كاربوف أن جوريف وجى كانا بلا أمل "ينبغي أن نولى هذه الأدوار كثيرًا من التفكير... ما رأيك في أن يقوم دافيدوف Davydov بدور الخال فانيا، وأن يقوم سazonov بدور أستروف؟ فلتكتب إلى بصراحة"^(٧). وافق تشيخوف، ولكنه كان أقل حماسة بشأن "الأجزاء التي حُذفت لأنها غير مهمة"، والتي طلبها كاربوف. وعندما كانت هذه المفاوضات سارية ذهب جمهور بطرسبورج - مع ذلك - لرؤية أول عرض لمسرحية فانيا بالنسبة إليهم على مسرح الهواء. وبمبادرة من دافيدوف قامت "جمعية القراءة الفنية والموسيقى" بعرض الخال فانيا في ٨ يناير ١٩٠٠، دون إعلان في الصحف، وفي قاعة صغيرة. وأدى نجاحها إلى أن تخطط الجمعية إلى إعادة عرضها.

ولم يُعدَّ هذا العرض ولا عرض مسرح ألكسندرا، وافتُتحت مسرحية الخال فانيا على مسرح الفن بموسكو (في ٢٦ أكتوبر ١٨٩٩). ونقل نيمروفيتش بالتفصيل إلى تشيخوف أن العرض له "أهمية كبيرة في وجود مسرح خاص بي [...]"، فأنا أرى العرض بوصفى مؤسسًا أكثر من كوني مخرجًا، ولذا أهتم بمستقبله"^(٨). كما كان نيمروفيتش يأمل اعتراف تشيخوف بالفرق بين عمل كاربوف المأجور وتكريس مسرح الفن؛ ولذا أعطى تشيخوف حق عرض فانيا فقط لنيمروفيتش، والذي أبلغ المدير على الفور بالمسرح الإمبراطورية باحتكاره هذا. ولقد أطلق كاربوف على نيمروفيتش أنه كلب في المزود، لأنه مثل الكثيرين في المؤسسة المسرحية اعتبر مسرح الفن تقليعة عابرة.

أدت حركات نميروفيتش الخفيفة إلى اقتراب تشيخوف خطوة من أن يصبح المؤلف المسرحي لمسرح الفن. ومع أن الباحثين في النصوص متأكدون بقدر معقول أن تشيخوف كتب فانيا قبل النورس، فإن المسرحية الأولى أكثر إبداعاً وابتكاراً. فلقد تحولت الورطات الميلودرامية لشيطان الغابة إلى علاقات أكثر براعة، وتحولت الأحداث الخارجية إلى تطورات داخلية. وتذكرت الممثلة التي شاركت دور سونيا مع ليلينا أنه عند عمل بروفة الفصل الثالث ركعت على ركبتيها عند إلقاء حوارها: "لا بد أن يكون الإنسان رحيمًا يا أبي"، وقبلت يد سريبرياكوف، فتدخل تشيخوف قائلاً:

"ينبغي ألا تفعل ذلك، فليست هذه دراما. إن المعنى برمته والدراما برمتهما للشخص الداخلية، فهي لا توجد في الظواهر الخارجية. كانت هناك دراما في حياة سونيا قبل هذه النقطة، وهناك دراما بعدها، ولكن هذا مجرد حدث يعقب حادثة إطلاق النار. وحتى إطلاق النار ليس دراما؛ ولكنه حادثة"^(٩).

وفي هذه "المشاهد المأخوذة من الحياة الريفية" تحولت بؤرة الاهتمام من المكائد والمؤامرات إلى تصوير أكثر إحياءً لجماعة تكافلية، وإلى ما أسماه أوسيب ماندلشتام Osip - Mandelshtam فيما بعد "قراءة" تربطهم معاً^(١٠).

شعر تشيخوف بالراحة في قدرته على إسداء النصيحة في أثناء بروفات فانيا، وأغدق النصيحة على أولجا كنيبر حول كيفية أدائها لدور إلينا: فالدكتور مفتون بجمالها، ولكنه ليس الصبي المجنون الذي مثله ستانسلافسكي وهو يعرف في الفصل الثالث أن إلينا سوف تغادر إلى الأبد. ولم يتم اختيار ماير هولده ضمن فريق تمثيل فانيا (وإن كان قد لعب دور أستروف في الأقاليم)، ولكنه أكد لتشيخوف أن الشعور السائد بين الممثلين هو "أن تمثيل شخصية من شخصيات تشيخوف شيء مهم وممتع مثل القيام بدور هاملت شكسبير"^(١١). حينما اختير لنور

عصابى في مسرحية هوبتمان Hauptmann "حياة منعزلة" استشار ماير هولند تشيخوف في تفسيره. ومن بين التعليقات الواعية حول كيفية نقل القلق على خشبة المسرح، علق تشيخوف قائلاً: "الآن كل إنسان متحضر، وحتى أكثر الناس صحة، يشعر بهذا الهياج، وبشكل أخص في منزله وأسرته؛ لأن الثقافة بين الحاضر والماضي نشعر بها أول ما نشعر، في الأسرة" (١٢). وتتنطبق هذه التعليقات كذلك على المرض العائلي لفانيا.

وليس هناك إيضاح أن المشكلات العائلية هي الأعلى والأسمى في عقل ستانسلافسكي عندما خطط لفانيا على خشبة المسرح. بل بالأحرى لقد حاول (من خلال وسائل طبيعية) أن يعيد عرض بيئة عامة لعدم الجدوى الإقليمية. وكانت العبارة التي صدر بها عمله هي "إن الحياة في ذاتها غبية ومملة." وعلى خلاف هذا نجد أن مسرحية النورس احتوت في هذا الصدد على قائمة إكسسوار، لأن الشخصيات لا بد أن تُثقلها عوائق الروتين. واضطر نيمروفيتش إلى منع ستانسلافسكي من ملء الفصل الأول بضرب الناموس باستمرار، والذي يرمز إلى شذائذ الحياة النافهة.

كانت تعليمات تشيخوف مقتضبة ومعبرة، مثل قوله: "الخال فانيا متباكٍ، في حين أن أستروف مكتمل النضج". وفي الأصل كان فشنافسكي سيلعب دور أستروف وستانسلافسكي دور فانيا، ولم ينطلق نيمروفيتش في المسرحية إلا بعد أن حددت الأدوار. ولم يخف ستانسلافسكي طابع السخرية عند أستروف، ولكنه منحه حاسية شعرية وتحفظاً بطولياً. وبخبطتين "جعل المرء يشعر بعنصر سرى، وبالقوى الخطرة للإرادة النائمة في البلد المترنح للدكتور". وقالت كنيبر فيما بعد إنها شعرت بالأسى أن إلينا لم تهرب معه (١٣).

وأخفق دور فانيا الذي قام به فشنيافسكي Vishnevsky، ولكن أغدق الثناء على غنائية ليلينا Lilina التي قامت بدور سونيا. وكان دور إلينا الذي لعبته كنيبر أقل نجاحًا، ففي ليلة الافتتاح تملكها الخوف من الوقوف على خشبة المسرح، وبدأت وكأنها تتلو السطور الخاصة بها. وشعر الكثيرون أن فازيلي لوزوسكى Vasily luzhsky يصور الأستاذ تصويرًا كاريكاتيريًا، فيلعب دوره بلهجة هايدلبرج، وهو تكلف يقوم به بعض أعضاء جامعة موسكو.

اعتبر نيكولاى إفروس Nikolay Efros الخال فانيا أفضل عروض مسرح الفن، حيث تراوجت فيه شعرية نص تشيخوف مع التصوير المسرحي. وبالتأكيد وجد معظم المعاصرين أن الخال فانيا عرضت وهما أقوى من الحياة الواقعية عن مسرحية النورس. ويكشف خطاب لتشخوف من طبيب عن صدى العرض الواضح لدى المثقفين. فلقد ترك المشهد الأخير فيه انطباعًا حسنًا فحاول تحليل سحره:

إن جوهر الموضوع الحقيقي في رأيي هو السمة التراجيدية للشخصيات والعادات الروتينية، والتي تعاود مكانها فتكبل الناس إلى الأبد. وجوهر الموضوع الحقيقي أيضًا هو نار الموهبة التي تنير حياة وروح أبسط الناس العاديين. فكل شارع يزدحم بهؤلاء البسطاء، وكل إنسان به جزء من أولئك الناس؛ ولذلك فعندما رأيت المشهد الأخير - حيث غادر الجميع، وقد استمر فيه روتين الحياة بصوت صرار الليل ودفاتر الأستاذ... إلخ - شعرت بالمرض الجسماني وقد سرى إلى أعماق قلبي. لقد شعرت بأن الناس قد هجروني كما لو كنت جالسًا لعمل الحسابات...^(١٤).

ومع أن طبقة ذوى الياقات البيضاء اكتشفوا مرضهم الذي عكسته المسرحية بمصادقية، فإن تشيخوف ومسرح الفن ما زال شيئًا عزيزًا بالنسبة إلى العامة.

وأبلغ مراسل آخر تشيخوف "أن المسرحية فكرية، وتعلو على مستوى الجمهور العادي، فهي ليست في مستواهم"^(١٥).

وفي الواقع قبل أن تعرض الخال فانيا في عواصم البلاد عُرضت في الأقاليم، وهناك كما يشهد بذلك مكسيم جوركي Maksim Gorky أنه بالرغم من قوة المسرحية فإن الجمهور لم يستجب لها. وقد رأى جوركي الخال فانيا على مسرح نرني نوفجورود درامتيك عام ١٨٩٨، حيث يقول:

(٥) الخال فانيا على مسرح الفن بموسكو ١٨٩٩. ومثل كثير من المسارح أصدر مسرح الفن بطاقات فوتوغرافية كوسائل إيضاحية لعروضه: وهذا التتابع المبين في الصور يعرض مجرى الأحداث بالفصل الثالث. ونجد - حسب الظهور - أولجا كنيبر في دور إيلينا، ماريا ليلينا في دور سونيا، ستانيسلافسكي في دور أستروف، فشنافسكي في دور فوينتسكي، لوزسكي في دور سيربير ياكوف، رافيسكايا في دور ماريا فاسيليفنا، أرتم في دور تيليجين، وأخيراً سماروفا في دور مارينا.

١- إيلينا أندريفنا : لك شعر جميل.

٢- إيلينا أندريفنا (بمفردها) : يأتي هنا من الحين إلى الآخر، ليس كالآخرين، إنه عطوف وجذاب، مدهش. لا يشبه سوى القمر وقت صعوده ليبدد ظلمة كاحلة....

٣- أستروف : لا أعتقد أن هذا يشغلك كثيراً.

٤- إيلينا أندريفنا (لا ترى فوينتسكي) : ارحمني.. أرجوك ابتعد عني.

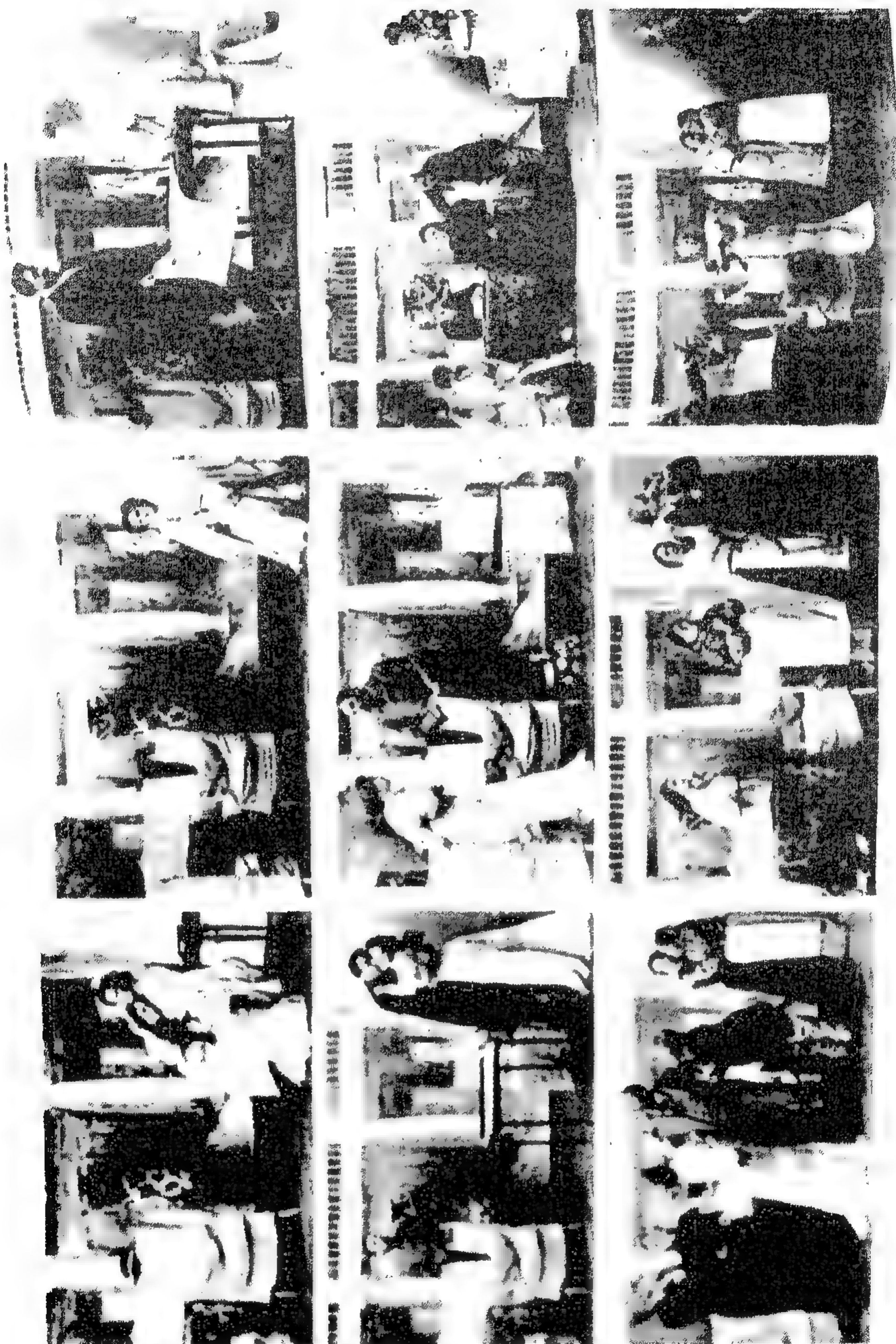
٥- فوينتسكي : لقد رأيت كل شيء، هيلين، إن كل.....

٦- سيربير ياكوف : أصدقائي، لقد دعوتكم هنا حتى أخبركم بأننا في انتظار زيارة لمفتش.

٧- فوينتسكي : أنت دمرت حياتي.. إنني لم أحي قط. قط! أشكرك.. لقد بددت الباقية من عمري ! أنت أسوأ أعدائي.

٨- سونيا : فلتكن متسامحاً أبتي ! فأنا والخال فانيا تعسين جداً.

٩- فوينتسكي : أين هو ؟ آه... ها هو ! (يصوب نحوه) عليك اللعنة !



بكيت كامرأة مع أنني لست من النوع العصبي. وعدت إلى منزلي مفزوعاً ومدهوشاً وقد حطمتني مسرحيتك، وكتبت إليك خطاباً مطولاً ثم مزقته. لا يستطيع المرء أن يعبر بوضوح عما تستحضره هذه المسرحية في روح الإنسان، ولكنني شعرت عندما شاهدت شخوص المسرحية كما لو أنني نشرت إلى نصفين بمنشار بليد. ونفذت أسنان ذلك المنشار إلى القلب مباشرة فجعلته يتألم ويتأوه ويصبح باكياً. أشعر أن ذلك أمر مرعب. إن مسرحيتك الخال قانیا شكل جديد من أشكال الفن المسرحي، كمطرفة تستخدمها لطرق عقول الجمهور الخاوية. ومع ذلك فقد ظلوا غير متأثرين في بلدهم، ولم يفهموا لا مسرحية النورس ولا الخال قانیا. هل ستستمر في كتابة المسرحيات؟ إنك تكتب بأسلوب رائع!

في الفصل الأخير من قانیا حينما يذكر الطبيب بعد صمت طويل الحرارة في إفريقيا بدأت ارتعش إعجاباً بموهبتك، وخوفاً من الناس ومن حياتنا الحقيرة التي لا لون لها. كيف صورت براعة أرواحهم ورقتها! فلديك موهبة عظيمة، ولكن فلتستمع إليّ؛ ما الذي تعتقد أنك حققته بمثل هذه الضربات؟ هل سيشفى الناس بها؟ [...] إنني لست إنساناً فاضلاً، ولكنني ولولت وأنا أشاهد قانیا ورفاقه، وإن كان من الحمافة الولولة فإن الحمافة الأكبر أن أذكر ذلك. لقد شدني أنك في تلك المسرحية كنت شيطاناً للناس، لا تكثر بهم مثل الثلوج والعواصف. فلتسامحني فربما أكون قد أخطأت، فعلى أية حال إنني أعبر فقط عن انطباعاتي الشخصية... (١٦).

وبعد أن أتحت الفرصة لجوركي أن يرى الخال قانیا على مسرح الفن تحول إعجابه من المسرحية نفسها إلى الممثلين. وحينما تقلد قلمه مرة ثانية لم يثن على المؤلف نفسه قدر ما أثنى على تفاصيل العرض. وقلل من قدر سوء فهم قشناقسكي وستانسلافسكي، وأثنى على كنيير وليلينا، وحتى جريجوريف عامل المزرعة "لقد ترك هذا المسرح بصفه عامة انطباعاً بالعمل الجاد والاهتمامات الكبيرة" (١٧).

وأكدت مسرحية الخال فانيا مكانة مسرح الفن في أسلوب العرض بعد مسرحية النورس. وبدأ امتزاج تدريجي إنجاز تشيخوف وستانسلافسكي في عقول الجمهور، وحتى بما قام به مسرح الفن من إنجازات المحو النهائية. وأكد ستانسلافسكي "أنه من الآن فصاعدًا مصيرنا في أيدي أنطون بافلوفيتش: فإذا ما أعطانا مسرحية فيكون لدينا موسم؛ وإذا لم يعطنا فقد فقد المسرح عطره الخاص" (١٨).

الشقيقات الثلاث

نظرًا إلى أن تشيخوف كان متلهفًا إلى إنهاء بعض القصص القصيرة؛ فإنه لم يُعط مسرح الفن شيئًا في الموسم التالي، وهي ندرة اعتبرها المسرح كارثة. لقد كانت هناك مسرحية تجول في باله، ولكنه لعب مع المسرح لعبة القط والفار، محركًا المسرح في الاتجاه الذي يحقق له الرضا من مسرحيته. وينتج من الارتباط الوثيق بين تشيخوف وأولجا كنيير، وكذلك توصل مسرح الفن إليه لكي يكتب مسرحية، ينتج من ذلك مسرحية الشقيقات الثلاث، والتي استمد فريق التمثيل الضخم الخاص بها والروح الجماعية مباشرة من وعي تشيخوف بمن يجب أن يمثل هذه الشخصية أو تلك. وغاز كنيير قائلاً "يا له من دور لك في مسرحية الشقيقات الثلاث، نعم يا له من دور! إذا أعطيتني عشرة روبلات فسأمنحك الدور، وإلا فسيحصل عليه شخص آخر"^(١٩). ويوضح العنوان نفسه التحول من دراما البطل الواحد نحو دراما المجموعة مع إتاحة فرص لصور مفصلة عن هذا النوع الدرامي.

لقد ازداد تعقيد تقنية تشيخوف منذ مسرحية الخال ثانياً، وهو تعقيد في الرقى الفني لم يواز تطوراً مماثلاً في قدرات مسرح الفن. فلقد أصبح تشيخوف أكثر تعوداً للممارسات المسرحية، وأكثر حدة في نقل رغباته من بعد، وقرر لذلك حضور البروفات. "لا أستطيع أن أتخلى عن أربعة أدوار نسوية مهمة لأربع من المتقفات الشابات (لستانسلافسكي) على الرغم من موهبته وتفهمه"^(٢٠). وعندما قرأ في النهاية في يوم ٢٩ أكتوبر عام ١٩٠٠ الشقيقات الثلاث للفرقة المجتمعة حاروا؛ "فبعضهم أطلق عليها دراما، والآخر تراجيديا، دون أن يلاحظوا أن هذه التسميات أربكت تشيخوف [...]"، فقد كان تشيخوف مقتنعاً أنه كتب مسرحية كوميدية مرحة، وعندما قرأها حسبها الجميع دراما وبكوا وهم ينصتون إليه"^(٢١).

لم تمثل هذه المسرحية قط بصورتها تلك. فقد جاء تشيخوف إلى المسرح كل ليلة من أواخر أكتوبر حتى أوائل شهر ديسمبر ١٩٠٠، وشارك مشاركة فعالة في نصحيح ما رآه من أخطاء. وأعاد كتابة الفصلين الأولين، وتحدث بالتفصيل

عن سمات الشخصيات، وأصر على حضور عقيد من الجيش ليتأكد من أن الممثلين لن يصوروا سلوك الجنود تصويرًا هزليًا. ونظم بحماسة كذلك التأثيرات الصوتية لحريق المدينة. واعترض على خطة ستانسلافسكي في جعل ناتاشا تصفع الباب في الفصل الثاني، وتحقق النظر أسفل الأثاث بحثًا عن لصوص، معتقدًا أن العبور مباشرة من يمين خشبة المسرح إلى يسارها دون توقف أمر مروع.

ونقح تشيخوف الفصلين الأخيرين تنقيحًا جوهريًا وأرسلهما بالبريد إلى موسكو، حيث كان في نيس يقضى الشتاء. ولم يكتب ستانسلافسكي تعديلاته الإخراجية إلا بعد أن غادر تشيخوف روسيا. فأصبحت كنثير وسيطًا تنقل رغبات تشيخوف إلى المخرجين الذين غالبًا ما اختلفوا مع المؤلف. ومع ذلك لم يستطع تشيخوف عن طريق المراسلة إلا أن يؤثر في التفاصيل وليس الرؤية الكلية، ولذلك فمع اعترافه اللبق بأن مسرح الفن حقق المهم في مسرحياته، فإن هوة بدت بين نياته ومفهوم المخرج.

ففي البداية تذكر ستانسلافسكي - والمسرحية تجري بروقاتها- "ليس لها صدى، وليس لها حياة، وتبدو طويلة ومملة"^(٢٢). ولم تبدأ المسرحية نجاحها إلا بعد أن اعترف بالحاجة إلى التركيز على الفرح والضحك، وعلى رغبات الشخصيات بدلًا من واقعهم. ودون مايرهولد في مفكرته - والذي كان يلعب دور توزنباخ- دون الأفكار الرئيسية لمفهوم ستانسلافسكي، وهي :

الحنين إلى الحياة.

والدعوة إلى العمل.

والصفة التراجيدية في مقابل خلفية كوميدية مضحكة.

والسعادة كقدر المستقبل.

والعمل والوحدة^(٢٣).

وبالرغم من إصرار ستانسلافسكي على الشفاء العليا المتبسة لم يتمالك من إغراق المسرحية بالدموع والنحيب والوجوه واللمحات المليئة بالمعاني، وحاول فيما بعد أن يوضح - ولكن بارتباك - قائلا: "إننا نفهم شيئاً واحداً، وهو أن المسرحية كانت تحتاج إلى الحزن والبلاء، وقد وصلنا إلى هذا الحزن عن طريق الضحك؛ لأن ثلاثة أرباع المسرحية تعتمد على الضحك، وبالنسبة إلى الجمهور - مع ذلك - لم يكن هناك ضحك، فقد انبعث من المسرحية حزن مخيف" (٢٤).

لقد نظم المسرحية حسب خطة إيقاعية. "قال فصل الأول مليء بالمرح والحذر، والثاني بجو تشيخوف، والثالث بالعصبية المفرطة، وهو سريع الإيقاع، ويلعب على الأعصاب. وفي النهاية تتراخى القوى ويخمد الإيقاع" (٢٥). والذي يقصده بجو تشيخوف هو التناقض بين الليلة القارصة البرد والحجرة المريحة، مما يحدث سيمفونية من التأثيرات الصوتية من قطع الثلج المتساقطة بسرعة على لوح زجاج النافذة مع صوت أكورديون يأتي من بعيد وصواء فار أسفل الكنبه. ويشبه الفصل الأخير الفصل الأول من مسرحية النورس، حيث يؤدي التوتر العصبي والقلق إلى تماسك أجزاء الفصل معاً. وكان على كل فصل من الفصول السابقة أن ينبئ باللوحة النهائية للشقيقات الثلاث.

ولأول مرة شعر ستانسلافسكي بالحرية ليس فقط في إيضاح عمل المؤلف تشيخوف، بل في إكماله، وحولت إرشاداته المسرحية النص المسرحي إلى رواية مملوءة بالتفاصيل الوصفية والنفسية. وإذا كانت مسرحيتا النورس وثانينا تحتوى على بعض التفاصيل من الحياة اليومية الأكثر طبيعية منها إحياء بالجو، ففي الشقيقات الثلاث كان المقصود بهذه التفاصيل، وبخاصة التأثيرات الصوتية، هو تشكيل الحياة الروحية للشخصيات (٢٦). ومع ذلك خلط ستانسلافسكي بين الأولويات مكرسنا اهتماماً كبيراً للتفاهات النظرية المتعلقة بالجو العام، معتقداً أن كل تفصيل له معادل.

"كيف يمكن إحداث صواء الفأر إلا بأخذ حزمة من الخلة مصنوعة من ريش الإوز وتمرير اليد فوقها؟" (٢٧). لم يستطع ستانسلافسكي أن يمنع نفسه من الابتكار الخارجي، وجعل كرة بوبك المطاطة تتقاذف مرتين خارج المنزل ليتم استردادها. وفي الوقت نفسه تجنب التدخلات التأليفية التي لا تأخذ اتجاهًا يناسبه، فقد أراد تشيخوف - على سبيل المثال - أن يحمل الحشد جثته توزنباخ عبر أعلى خشبة المسرح، وكان ستانسلافسكي أكثر حكمة فيما يتعلق بالأحداث فوق خشبة المسرح، فخشي أن يحدث الحشد ضجة في الخلفية، ويسرق الاهتمام من الشقيقات أسفل المسرح، فعارض هذه الملحوظة المسرحية.

وأصر نميروفيتش على الحاجة إلى إظهار الحياة العادية في المسرحية، ولذلك طلب ستانسلافسكي من سيموف أن يصمم منزلاً لبنات كابتن وليس لبنات جنرال. وهذا الاختزال يبين محاولته الوصول إلى جمهور عريض، ورغبته كذلك في إبراز تفاهة الحياة الإقليمية المضجرة، وإظهار كيف أن ما أسماه وردزورث Wardsworth "التأمل الكئيب للحياة اليومية" يمكن أن يكون عدائيًا. وتطفت على حياة الشقيقات الثلاث واستولت عليها روح غريبة من الابتذال تجسدها ناتاشا بمظهرها الخادع من السلامة والصحة الظاهرية والخواء من الداخل. وبحلول الفصل الأخير بعد طرد الشقيقات الثلاث من منزلهن يجلسن على الرصيف كما لو كن في معسكر خلوي ويتركبن أوراق الشجر تتساقط من حولهن (٢٨). كانت ناتاشا هي المعيار الذي لا يمكن الاستغناء عنه ورآها ستانسلافسكي كوحش ضار فاقد الوعي، كقوة من قوى الطبيعة عديمة الأخلاق متدرجة وحتمية في سلبها مثل الحياة نفسها. وركز في إخراجها أنها ينبغي أن تكون دائماً مُحبة متلهفة، وأن تتجنب سوء الفهم. أما ليلينا التي ركزت نظرتها على مربية أطفالها فقد لعبت دور ناتاشا بكلامها المعسول الذي تتشوق به وبمشيتها التي تنم عن إهمال متعمد وبلطف متخم أكثر فزعًا من أي توبيخ ممكن.

وحيثما عاد نيمروفيتش من رحلته التي استشار فيها تشيخوف في نيس، دهش عندما أعطى دور كنيبر التي كانت ستعرب ناتاشا ومارجريتسا سافيتسكايا Margaita Savitskaga في دور أولجا إلى ممثلات أخريات. وادعى ستانسلافسكي أن الممثلات الأصلية لا يلائمن الأدوار، وخاصة في الفصل الثالث، حيث ألفت كنيبر "اعترافها" بلهجة تراجيدية. وطلب نيمروفيتش بروفة خاصة، وزود كنيبر وسافيتسكايا بأسس الدوافع النفسية الملائمة، وأعاد الدور إليهما^(٢٩). وبنت كنيبر دور ماشا بناءً تقريبًا، وهي عملية يمكن تتبعها خطوة خطوة من مراسلتها مع تشيخوف.

يقول ستانسلافسكي إنني أجعل الدور أكثر درامية من اللازم. وأنت تفهم أن الدور لم ينته بشيء. فمحور الخلاف مع نيمروفيتش هو الفصل الثالث، أي اعتراف ماشا. وأريد أن أؤدي الفصل برمته بأداء عصبي متقطع، مما يعنى أن الاعتراف ينبغي أن يكون قويًا ودراميًا، وأن يكون للكآبة وظلام الظروف المحيطة السيطرة على فرح الوقوع في الحب. ويفضل نيمروفيتش مرح الوقوع في الحب حتى تمتلئ ماشا (مع كل ذلك) بهذا الحب، ولا تؤدي اعترافها كالمجرمين. والفصل الثاني يمتلئ بهذا الحب. وحسب تفسير نيمروفيتش يعتبر الفصل الرابع ذروة التأزم، وحسب تفسيري فالفصل الثالث هو ذروة التأزم^(٣٠).

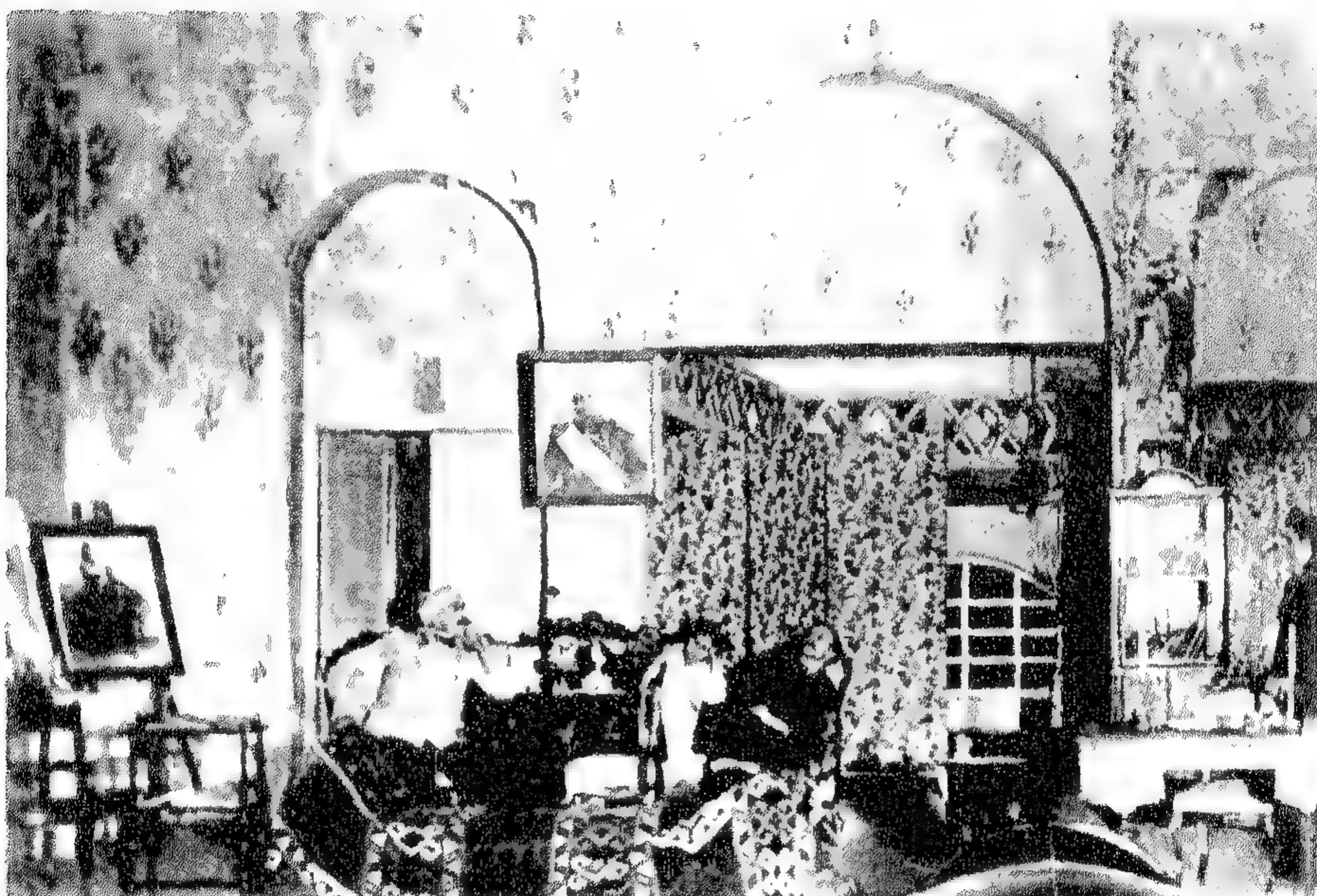
لقد أصابت حيث تحدثت من وجهة نظر دورها، وأصاب هو حيث تحدثت آخذًا في حسابه الإطار العام للمسرحية. وكان دور ماشا أكثر أدوارها التي شعرت به؛ لما اشتهر به من شراهة حب الحياة، ورفض الاستسلام، والذي يعتبره الليبراليون والمحافظون على السواء احتجاجًا ضد مجتمعهم.

وللوفاء بمتطلبات ستانسلافسكي للحياة العادية أحضر سيموف أكثر الأشياء المعتادة: مفرشًا دمعشياً، وأوراق حائط تستخدم في الأقاليم، وأرضيات مطلية باللون الأصفر، وسجادة توركمانية رثة، وساعة وقواق بطيئة الحركة ثم تسارع في حساب الوقت كما لو كانت مرتبكة. وسعى إلى جعل العالم الصغير لبروزروف يبدو وكأنه يعاني خوفاً من الأماكن الضيقة، ومتداعٍ، على الرغم من عدم السماح

له ببناء سقف منخفض لحجرة نوم أولجا؛ لأنه يمنع الجالسين في المقاعد الرخيصة من مشاهدة الحدث.

أثبتت هذه الواقعية جاذبية للجمهور، ولكنها كانت وسيلة نحو غاية. فقد أصر نيمروفيتش "أن كل هذه الحياة التي عرضت في هذا العرض رشحت من خلال رؤية المؤلف للعالم؛ ومن خلال مشاعره وطباعه. وتلونت بلون خاص من الشاعرية"^(٣١). وأصبح البحث عن الشاعرية في الحياة اليومية هو عادة مسرح موسكو الفني مع تشيخوف. وكانت ميزة ستانسلافسكي موسيقاه المتعمدة، ووصف جوركي العرض بأنه "موسيقى وليس تمثيل"^(٣٢). ولإظهار هذه الموسيقية وإبراز فصاحة الحوار أراد نيمروفيتش متحدثين مهرة؛ ولذلك أصر أن تلعب سافيتسكايا دور أولجا، والتي كانت قد مثلت دور أنتيجونا. وحينما ترك مايرهولد الفرقة غاضباً من أنه لم يكن بين المشتركين بالتمثيل، أعطى دور توزنباخ لفاسيلي كاشالوف Vasily Kachalov ، والذي أصبحت نغمات صوته الرقيقة أسطورة. وشعر البعض أن وجه مايرهولد النحيل الطويل الذي يلعب دور توزنباخ بطريقته المزعجة القلقة أمر مفضل، ووجده آخرون تراجيدياً صريحاً. ولكن إحلال كاشالوف جعل توزنباخ فجأة مملوءاً بمرح الحياة، وأعطى لكلامه مسحة متفائلة. ولم يبذل كاشالوف جهداً في إعادة عرض سمات ألماني من بحر البلطيق اكتسب الطابع الروسي، مثل مايرهولد (الألماني البلطيقى ذي الطابع الروسي)، فركز على العالم الشعري الداخلي لتوزنباخ. وكانت النتيجة منح البارون الأخرق نبلاً ليس فيه^(٣٣).

ويمكننا أن نرى أكمل مثال لعملية منح النبالة في دور فيرشينين الذي لعبه ستانسلافسكي. فقد أعطى الدور في البداية لإيفان سودبينين Ivan Sudbinin، وهو عضو جديد من مسرح كورش؛ ولكنه عندما أخفق في ابتكار معنى له، أعطى لكاشالوف، الذي كان قد التحق بالفرقة لتوّه.



(٦) ديكور سيموف للفصل الثالث من الشقيقات الثلاث على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠١.
ستانسلافسكي في دور فيرشنين، فشنافسكي في دور كولجين، ليتوفستيف في دور إيرينا، كاشالوف
في دور تورينباخ، كنيير في دور ماشا، وفي أقصى اليسار، صورة لوالدي الشقيقات (وضعها
الممثلون الذي يلعبون أدوار أندريا وأولجا، وقد حُركت من قاعة الاستقبال بالفصل الأول إلى
غرفة نوم أولجا.

وأثنى عليه واستحسنه تشيخوف، ولكنه ظن أنه لم يتدرب التدريب الكافي. ولم يقبل به ستانسلافسكي إلا كملجأ أخير. وكان كونواسيور Connoisseurs على حق حينما اشتكى أن فيرشينين - كما صورته ستانسلافسكي - لا يشترك إلا في القليل مع فارس تشيخوف "طوع أمر زوجته". لقد منح الشخصية سحرًا بديعًا، وإيمان المحارب بالقضاء والقدر. وصحبت شكواه من حياته المنزلية وخطبه لود ماشا أنغام الكمان التي يعزفها أندريه خارج خشبة المسرح. أما خطبه عن المستقبل فكانت بمثابة جهود من أعماق القلب ليمنح حياته الموحشة معنى. وتخلل النقاء مشاعره لماشا، وكانت أغنياتهم "ترام تم تم" أغنية حب بهيجة. وهنا - كما هي الحال مع أستروف وجايف فيما بعد - "يعيد ستانسلافسكي عمل أكثر أدوار تشيخوف تواضعًا بأسلوب سام مهيب، حتى إنه جعل المرء يشعر في لحظات بنفوذ تشيخوف"^(٣٤). وبفعل تمثيله وإخراجه فخم ستانسلافسكي وسما بريبرتوار تشيخوف الدرامي، وهو الأمر الذي يفسر ملل عروض المحاكاة التي نسخت تفاصيل الحياة، ولكنها افتقرت إلى هذه العظمة الشعرية.

افتتحت مسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح الفن في ٣١ يناير عام ١٩٠١، وأخفق جمهور الليلة الأولى من عاشقي ما هو سائد في إنجاحها كما كان متوقع. وفي الليلة الثانية كان الجمهور المستجيب يتكون فقط من المثقفين، أي من "المدرسات ومؤيدي التعليم المختلط وطلاب الجامعة وصغار الموظفين. وهو الجمهور نفسه الذي يوجد في مسرحيات تشيخوف"^(٣٥). وبمجرد طرح التذاكر للبيع للعروض الستة المتبقية في الموسم نفذت في غضون ثلاث ساعات^(٣٦). ومع العرض تلو العرض ازدادت الحماسة وأصبحت المسرحية المفضلة في الريبرتوار الدرامي للمسرح. وشعرت أولجا كنيير بالحاجة إلى طمأنة تشيخوف "على الرغم من إساءة الصحافة فإنها نجحت نجاحًا جماهيريًا"^(٣٧). ومن بين كل عروض تشيخوف لمسرح موسكو الفني كانت تلك المسرحية هي التي انتقدها النقاد بوحشية.

وفي ذلك الحين أصبح واضحاً أن مسرح الفن بموسكو ليس عجيبة الأيام التسعة؛ ولكنه مشروع فني جاد تحدى المؤسسة المسرحية. والآن أصبح تشيخوف وثيق الصلة به، وخلطت عقول النقاد بين كتابة تشيخوف للمسرحيات وأفكار ستانسلافسكي الذكية، فلم يكن من الواضح دائماً أين تبدأ إحداهما وأين تنتهي الأخرى. وإذا علمنا أن الفنون في روسيا كانت ذات طابع سياسي شديد، وأن مسرح الفن يُنظر إليه على أنه شمال الوسط، فلم يكن لدى الصحافة المتحفظة إلا قليل من الثناء عليه أو على تشيخوف. وكما لخص ذلك نيكولاى إفروس Nikolay Efros صبيحة اليوم التالي لعرض المسرحية "تعلم معظم الجمهور عدم حب الشقيقات الثلاث، واتهم تشيخوف بالانتحال والنكوص، وحشو مسرحيته بالأمور غير المحتملة" (٣٨).

وحتى صديق تشيخوف العزيز سفورين Suvorin كتب في مذكراته أنه وجد المسرحية مملة، ما عدا الفصل الأول، وقد أربكته التأثيرات على خشبة المسرح، ومن بينها:

تصارع الساعات والموسيقى وأجراس الإنذار والكمان والفتاة المغنية، التي يطاردها الجنائني بالمقشّة مما يسر الجمهور. لقد تفحصت الجمهور فلم أجد أحداً يفكر في البكاء. فإن كانت الشقيقات الثلاث تبكى على خشبة المسرح، فليس هناك أثر للبكاء بين الجمهور. فكل شيء على خشبة المسرح تافه [...] ويجد المرء نفسه مسروراً لمغادرة المسرح والتحرر من الكابوس، من الناس الأغبياء المبتذلين، من التوافه والسكر، من الغرور الكاذب والخيانة. ما الفارق بين هذه المشاهد الجافة، بكل ما فيها من تظاهر ومشاهد جوجول Gogol وأستروفسكي، والتي تصور تهاة الناس والعواطف؟ فهناك كل شيء له طابع إنساني اكتسبه من المسرح، أما هنا فالعكس؛ فالجفاف ينزع الطابع الإنساني ويذهل ويحير (٣٩).

كان مسرح الفن ليبرالياً بعيداً عن الراديكالية والتطرف، وكان ضميره الاجتماعي يكمن في نميروفيتش بشكل أساسي، لأن ستانسلافسكي كان في جوهره

غير سياسي. ومن ثم جاء أشد الهجوم قسوة من الماركسيين. وشبه نيكولاى راسانوف Nikolay Rusanov المستوى العقلي لشخصيات المسرحية بحيوان المرجان في الشعب المرجانية خالي الوعي لا يدرك ما حوله. وأطلق أناتولى لوناتشارسكي Anatoly Lunacharsky - في مقالة بعنوان "حول الفنان بصفة عامة، وبعض الفنانين بصفة خاصة" - أطلق على الشقيقات الثلاث أنها مسرحية متدهورة وضارة كتبت لكي تسعد محبي تشيخوف؛ فليس فقط ناتاشا، ولكن كل الشخصيات تجسد الابتذال التام. ورأى رغبة إيرينا وتوزنباخ في العمل كإخراج الخبز من أفواه الذين يحتاجون إلى العمل. وفي رأيه كان على ماشا أن تترك المنزل وتتبع فيرشينين، حيث إن الناس الواقعيين "ينبغي أن يضحوا بأرواحهم في سبيل قضية كبرى"، وما كان يفعله الناس ليس ذا صلة، كما أعلن ميكائيل أولمينسكي Mikhail Olminsky بدوره أن المسرحية مجردة من الواقعية: "فمثل هذا البكاء الطويل ضعيف التبرير، لا يحدث في الحياة الواقعية". "إن معنى الحياة ليس هو عودة الفردوس؛ ولكنه خدمة لمستقبل مجهول ومشرق في الوقت نفسه" (٤٠).

وتبدو هذه الانتقادات غير مناسبة إلى درجة سخيفة، لكن ينبغي أن نقر أن مسرح الفن له قراره المسبق Parti Pris. وكان ستانسلافسكي بوصفه مخرجاً وممثلاً يميل إلى الانحياز إلى شخصيات معينة. وكما عرضت النورس على المسرح كمسابقة غير كفء بين تربيليف والمأجور تريجورين، تماهت لذلك مسرحية الشقيقات الثلاث التي عرضها مسرح الفن بموسكو مع أشواق ماشا وأولجا وإيرينا، وتجاهلت - من ثم - عيوب الشخصيات التي تفسدها. وبالنسبة إلى ناتاشا عرضت مقالة في صحيفة موسكو ريفيو رؤية بديلة لها؛ ليس على أنها ليست امرأة مبتذلة سليطة، ولكنها زوجة طيبة تكافح إدمان زوجها للشرب والقمار (٤١).

وأدانت صحيفة راشان نيوز (أو أخبار روسيا) - وهي صحيفة وصفها لينين بالملل والتظاهر بالعلم - أدانت المسرحية بأنها مجرد سلسلة من المشاهد المتزجة

لعرض انطباع خال من البهجة، ولكن الصحيفة سلمت بأن فقر المسرحية أنقذه جمال الإخراج المسرحي والتمثيل^(٤٢). ووجد نقاد آخرون طريقاً آخر للمزج بين الهجاء والمديح عن طريق طرح التساؤل: هل يجدر عرض هذه المسرحية العبثية على مسرح الفن ذى القيم العريقة. وهاجم الناقد ف. ج. في موسكو نيوز "شذوذ الأسى وإثارته في المسرحية" وبؤسها ودجلها: "ألا يشعرون بوخز الضمير لاستخدامهم مواهبهم التي منحها لهم الله للتدنى وليس للسمو بذوق الجمهور، وذلك عن طريق قبول الماس الزائف على أنه ماس حقيقي؟"^(٤٣).

هوجمت الألفة الحميمة عن طريق إدانة تفاهة المسرحية بكتاب ليس أقلهم فيكتور بيورنينين Victor Burenin. وكان بيورنينين - وهو كاتب عمود يومي في صحيفة نيوتايمز التي يشرف على تحريرها سفورين - كان كاتباً مسرحياً جيداً شكلت مسرحياته التاريخية من ناحية الخبرة التقنية ما فقده في التجديد. كان يرمز إلى المسرح الرجعي، ويظن أن تشيخوف مؤلف فقير فنياً لأنه لم يمدنا بمشاهد جمالية، وخطوط ستارية قوية، ورسائل المسرحيات الجيدة الصنع. وأرجع بيورنينين "النجاح الغبي" للشقيقات الثلاث إلى الدعاية التي تومت الجماهير تنويعاً مغناطيسياً، وخاصة عنصر الشباب، وتشويه أي معنى مفيد، وأعلن قائلاً: "إن تشيخوف هو شاعر اليأس"^(٤٤).

ونشر بيورنينين في صحيفة نيوتايمز "تسع شقيقات بلا خطيب واحد أو حديث عن الجنون! دراما رمزية في ثلاثة فصول ذات جو نفسي" ١٩٠١. وكانت الإرشادة المسرحية الافتتاحية - بمثابة رمح موجه إلى مثابرة ستانسلافسكي في إثارة العادي على البطولي - وتستمر لصفحات، وتشكل الفصل الأول بكامله. وبعد عاصفة مطيرة مقنعة جداً تدخل الشقيقات الثلاث - اللاتي لا يشبهن ربات الشعر - يرتدين معاطف صباحية منزلية، وشعرهن أشعث غير مصفف، ويرتدين شباشب المنزل، وفمهن مرتفع إلى أعلى، ويقمن بدورهن أسوأ ممثلات في فريق التمثيل، حتى تكون الواقعية والصدق والطبيعة متحققة إلى أقصى درجة". وصور بيورنينين

الحوار كصوت غير واضح أو تلاوة منسجمة "يا إلهي! يا لصناعة المثل والغثيان! هذا هو ما تبدو عليه الحياة الحديثة في روسيا!" وفي رأيه المحترم أن شقيقات تشيخوف تعاني فقط بكاره كانت ستقضي على حياتهن، ويطرد حب الحياة على الفور الكآبة التي تهاجمهن^(٤٥).

حدد الكاتب ليونيد أندريف Leonid Andreev - والذي سطر بقلمه تحت اسم "جيمس لينسن" مقالتين بارعتين عن المسرحية - حدد السبب الأصلي لهذا التعسف النقدي. في إحدى هاتين المقاليتين قال: إن ما يبدو من أسئلة أو قضايا عن الفن أو المسرح أو حتى إرشادات مسرحية أخفت بوق الاستيقاظ من التخدير الاجتماعي. لم يكن خصوم المسرحية يعترضون فقط على فكرة أن رجل المسرح قد يكون بشير المستقبل؛ ولكنهم خشوا - ولهم الحق - أن يتحول مسرح الفن إلى رمز، "علم أو مبدأ، ذلك الشيء الغامض والضروري، والذي ليس باسمه، ولكن تحت رايته يحارب الناس من أجل أعز اهتماماتهم ومصالحهم". لم يكن المسرح ولا إدارته ثوريين، ولكن ما تفاعلت معه الطوائف كان نوعاً من الاحتجاج الخادع "قي المسرحيات التشيخوفية الأكثر واقعية، والتي كانت بمثابة ناقل لا إرادي للمرح"^(٤٦).

وأقر أندريف بأن سمعة المسرحية بوصفها مسرحية "بكائية" جعلته يحجم عن الحضور، وقد ترك المشاهدون يئنون بسهتيرية ويفرطون في تعاطي قطرات الناردين المهدئة. ومع ذلك، ففي منتصف الطريق خلال أحداث الفصل الأول:

نتوقف عن كوننا مشاهدين، ونتحول عن أنفسنا بإعلانات المسرحية ونظارات الأوبرا المكبرة إلى شخصيات الدراما. ولم يصل مسرح قسط إلى أوج الامتناع عن كونه مسرحاً مثل هذا المسرح، حتى إنه توقف في بعض الأوقات عن كونه مسرحاً فنياً؛ لأن الفن له حدود إذا تجاوزها فقد تحول إلى حياة واستوعبه الإنسان مثل عناصر الحياة الأساسية. إن قصة الشقيقات الثلاث كما حكاها تشيخوف من خلال أفواه أبطال مسرح الفن ليست خيالاً أو وهمًا، ولكنها حقيقة، وحدث، أي شيء حقيقي مثل عروض الادخار في بنوك الادخار^(٤٧).

تحول تعاطف أندريف المبدئي مع الشقيقات في أثناء الأسبوع التالي إلى رغبة انتهاز فرصة الحياة المتاحة له. وكانت أغنية الثيمة التراجيدية للشقيقات الثلاث - كما سمعها - كانت الرغبة المؤلمة في الحياة. لم تكن المسرحية تشاؤمية؛ ولكن "مسرحية مضيئة ومفيدة"^(٤٨).

لقد أعتم هذا الإشراق الحزن وكثرة البكاء التي اشتكى تشيخوف أن ستانسلافسكي أضافها إلى عمله^(٤٩)، والتي زادت مع الوقت. وفي عام ١٩٠٥، وهو عام هياج وردود أفعال سياسية، بدا أن العرض يكثف التوتر في الأجواء الروسية. وبعد أربع سنوات عاد ألكسندر بلوك Aleksandr Blok - الذي كان قد أهدى قصيدة للعرض - عاد إلى المنزل من إحدى ليالي العرض: "ارتعدت حتى النخاع... تم تقديم الفصل الأخير حتى صدور الصرخات الهستيرية. وحينما ذهب توزنباخ إلى المباراة وصلت الهستيريا إلى ذروتها. وحينما سمع صوت الرصاص يدوى صرخ نحو عشرة أشخاص ببكاء واشمنزاز وخوف من التوتر المخيف، كما يمكن للناس في روسيا أن يصرخوا بالفعل. وحينما يبكي أندريه وشيبوتكين يبكي معهم الكثير، وكذلك بكيت أنا^(٥٠) .

وكانت الفرصة التي منحتها الشقيقات الثلاث لمن يطلق العنان للحزن جعلت منها "الأثيرة التي يحضرها أكبر عدد من الجمهور، ويشعر بها بعمق من بين مسرحيات تشيخوف"، وأخبرت ششبيكينا كوبرينك Shchekpkina - Kupernik المؤلف قائلة: "إذا نظرت إلى المسرحية فسوف تنسى أنك جالس في المسرح، ولكنك ستشعر أنك تشاهد حياة الناس الآخرين"^(٥١). إن الإحساس بالحياة الحقيقية مليء بالحياة، حتى إن مرتادي المسرح من بعيدى النظر اقترحوا "زيارة عائلة بروزوروف"، وليس الذهاب إلى المسرح. واعتبر نيمروفيتش المسرحية أفضل إعداد مسرحي لتشيخوف على مسرح موسكو الفني، كما لو كان إنجازًا تولستونيًا من قبل ستانسلافسكي.

بستان الكرز

من بين مسرحيات تشيخوف كانت مسرحية بستان الكرز أكثر المسرحيات تورطاً في إفساد الفهم بين المؤلف والمخرج. واستقر تشيخوف - المريض البالغ من العمر ٤١ عاماً، والمتزوج الآن بأولجا كنيبر - استقر على الدوام في يالطا، وتوضح المراسلات بينه وبين مسرح الفن التعليمات والإيضاحات التي تطلبها المسرحية. وزاد توعك الصحة من عصبية تشيخوف، ولكن في الوقت نفسه من الواضح أن ستانسلافسكي ونيمروفيتش زادا من نجاحهما السابق، وشعرا أنهما فهما على نحو أفضل كيفية إخراج مسرحياته.

بعد افتتاح مسرحية الشقيقات الثلاث لم يكتب تشيخوف شيئاً للمسرح، فقد كان طريق الفراش، يعاني السل، وركز على كتابة القصة، ولكن في أوائل عام ١٩٠١ نبتت لديه فكرة لمسرحية. وحدث الانشقاق في تفسيرها حتى قبل أن تكتب. وأبلغ ستانسلافسكي أخته في ٧ سبتمبر قائلاً: "إنه يكتب الفارس وهذا سر كبير. إنني أستطيع فقط أن أتخيل. إنها شيء مستحيل الكتابة عن الغرابة والابتذال السوقي. لكنني أخشى فقط أن نحصل على تراجيديا شديدة بدلاً من الفارس مرة ثانية. وحتى الآن يبدو أنه يعتقد أن الشقيقات الثلاث مزحة صغيرة"^(٥٢). وبالفعل حينما أكمل تشيخوف بستان الكرز، أبلغ ليلينا: "لم تكن دراما، ولكنها كوميديا، وأحياناً فارس"^(٥٣). وبمجرد أن قرأ المسرحية احتج ستانسلافسكي لتشيخوف قائلاً: "إنها ليست كوميديا، وليست من نوع الفارس كما كتبت - إنها تراجيديا. وأيا ما كان فإنك كشفت عن مخرج إلى حياة أفضل في الفصل الأخير. إنني أستطيع أن أسمعك تقول "عذراً إنها حقاً فارس"... كلا إنها بالنسبة إلى الإنسان العادي تراجيديا"^(٥٤).

وأدرك نيمروفيتش كالمعادة فضائل المسرحية قائلاً: "إن أكثر فصول المسرحية بروزاً من ناحية المزاج والتأثير الدرامي والجرأة القاسية هو الفصل الأخير، أما أكثرها من ناحية الجمال والخفة فهو الفصل الأول. والجديد في عملك

هو الصبغة الدرامية الواضحة والمشرقة والجميلة. وكانت النغمة السائدة هي الغنائية، أما الآن فهي دراما حقيقية... وهي في هذا الصدد خطوة عظيمة إلى الأمام^(٥٥). لقد لاحظ أنها لا تحمل التوتر الدرامي فقط؛ ولكنها تحمل مساحة القسوة، وهو عنصر لاحظته جوركي من قبل، ولكنه لم يبرز في العروض الروسية حتى الستينيات.

وأثر هذا الحديث - بما يحمله من تعارض في وجهات النظر - في توزيع الأدوار. ومنذ البداية الأولى، ولدى تشيخوف آراء قوية بخصوص ذلك.. فرانيسكايا كان المقصود أن تجسد عقيدة عبث عنها قبل ذلك لصديق قائلًا: "إن الشيء الأساسي هو أن تكون مبتهجا، وألا تنظر إلى الحياة بمثل هذا العمق؛ فإنها قد تكون في الواقع أبسط من ذلك بكثير"^(٥٦). لقد تخيل رانيفسكايا في الأصل على أنها امرأة عجوز، ولأنه عرف أن مسرح موسكو الفني ليس به من يقوم بدورها، فاقترح عليهم الاتفاق مع أولجا سادوفسكايا Olga Sadovskaya من مسرح مالي، والتي تخصصت في أدوار كبار العجائز عند أستروفسكى Ostrovsky، ولم يكن ذلك متاحًا. وعلى أية حال، كان من الواضح أن مسرح الفن لم يكن مهتمًا بالتعاقد مع فنانة غريبة كان أسلوبها في التقديم صارمًا. وبخ تشيخوف نيمروفيتش قائلًا: "لثلاث سنوات كنت أنوي كتابة بستان الكرز، ولثلاث سنوات كنت أخبرك أن تعد ممثلة للقيام بدور ليوبوف أندريفنا. والآن نتعامل مع صاحبة يدين يزينهما الماس، ولن تُفلح معها"^(٥٧)، فأعاد كتابة الدور لممثلة شابة؛ لأنه يخشى أن تنقل كنيبر سمات أركادينا لرانيفسكايا، فهو لا يزال يتخيل زوجته في الأدوار الأخرى "الصغيرة السخيفة"، مثل قاريا أو المربية شارلوتا.

كان من المفهوم أن دور شارلوتا إيفانوفنا دور له أهمية كبيرة من ناحية القيمة، ولذلك يتطلب ممثلة كوميدية. "إن شارلوتا بمثابة علامة استفهام. وقد تكون موراتوفا جيدة للدور، ولكنها ليست مريحة. إنه دور لمدام كنيبر"^(٥٨).

وحيثما اقتُرحت ممثلات أخريات للقيام بدور شارلوتا اعترض تشيخوف قائلاً: "لكم سررت أن خاليويتا Khalyutina ليست حاملاً، وكم يؤسفني أن ذلك لم يحدث للممثلات الأخريات، مثل أليكساندروف Aleksandrov أو ليونيدوف Leonidov. وكم يؤسفني أن موراتوفا Muratov ليست متزوجة" (٥٩). ولكن موراتوفا في النهاية لعبت دور شارلوتا، ولعبت أولجا كنيبر دور رانيشكايا، وهو دور اقترن بها حتى بقية حياتها الفنية. وحدث اختلاف آخر مهم في الرأي حول لوباخين، وهو أقرب ما يكون إلى بطل المسرحية. فلقد شدد تشيخوف على رقة روح رجل الأعمال بالرغم من مظهره الفظ: "إن دور لوباخين دور أساسي. فإذا لم ينجح ستفشل المسرحية بكاملها. لا بد أن لا يلعب الممثل دور لوباخين بصوت عال، وينبغي ألا يكون نمطاً للتاجر المألوف على خشبة المسرح. فهو رجل حساس" (٦٠). ومنذ البداية كان في عقل ستانسلافسكي المليونير سليل عائلة تجارية من أصل ريفي، والذي كان مغرماً بقوله: "لقد تطورت أعمالنا التجارية كلها بسبب أن جدي الأكبر باع ذات مرة جوالين من البازلاء" (٦١). وربما كان ستانسلافسكي على وعى مبالغ فيه بهذه الحقائق، فظهر في شكل جايف المتهور، والذي كان ينوي تشيخوف أن يعطيه لفشلافسكي الرقيق المذهب. ووضح المخرج لتشخوف قائلاً: "لا بد أن يكون جايف تافهاً مثل أخته فيقول ما يتبادر إلى ذهنه. ولا يلحظ ما قال إلا بعد أن يكون قد قال كل شيء. أعتقد أنني وجدت النغمة الملائمة لجايف. لقد نجحت في جعله أرسقراطياً على الرغم مما به من غرابة الأطوار" (٦٢). وفي السنوات التالية عقد ستانسلافسكي الشخصية أكثر تعقيداً، فقد قام في البداية بالمبالغة في الأداء الأرسقراطي في الدور؛ مما أزعج الكاتب إيوان بونين Ivan Bunin للطريقة التي عرض بها ستانسلافسكي "التهديب المنفر" لجايف بتنظيف أظافره بمنديله الباتيسته (٦٣). لقد نظر ستانسلافسكي إلى جايف نظرة عاطفية، فجعله أكثر إرهافاً وأقل مرونة مما أكدته النص المسرحي. وفي النهاية بعد خروج رانيشكايا بقي جايف على خشبة المسرح بوصفه النجم، وهو يحشو فمه بمنديله الذي يلزمه دائماً لكي يمنع نفسه من النحيب وقد استدار فظهر منكباه العريضان وهما يهتزان

من أثر التئهد والنحيب المكتوم. وكما يذكر أحد المشاهدين، فإن جاييف لستانسلافسكي "كان الشوكة الرنانة التي تضبط العرض الجماعي لبستان الكرز" (١٤). فمثل هذه العاطفية أدت إلى عدم توازن الكوميديا الرقيقة المتوازنة.

وعُهد بدور لوباخين في النهاية إلى ممثل أقل موهبة، وهو ليونيد ليونيدوف Leonid Leonidov، وهو - كما لاحظ نيكولاى إفروس فيما بعد - أنه قد لعب الدور كما لو أن هذه الشخصية وثيقة الصلة به (١٥). وقد وقع ليونيدوف - بتشجيع من المخرجين - في فخ الخشونة والمبالغة اللذين خشيهما تشيخوف دون تعقيد أو تأكيد يشكل أساسًا لذلك.

وأصر تشيخوف أن أية ممثلة تستطيع القيام بدور أنيا ما دامت صغيرة السن، وخشي أن تقوم ليلينا Lilina - التي رآها مناسبة لدور فاريبا - بالدور، وتجعل من أنيا "فتاة عتيقة الطراز، صوتها عالي النبرة ولا شيء أكثر من ذلك" (١٦). وأصرت ليلينا البالغة من العمر ثمانية وثلاثين عامًا على القيام فعلاً بدور أنيا البالغة من العمر ستة عشر ربيعاً، وبالرغم من حركتها الواسعة المتنافرة، وسلوكها اللاهث، فقد ذكرت بطريقتنا أركادينا في القيام بدور فتاة مراهقة (كما لو كانت تمشي على أطراف أصابعها)، ونطقت عبارات "الوداع للحياة القديمة والترحاب بالحياة الجديدة" التي كانت تتطلب تفاؤلاً فطرياً بتلكف واهتزاز.

أصر تشيخوف على أن دور رانيفسكايا ليس دوراً يصعب أدائه: "فلا بد أن تظهر بابتسامة وأسلوب للضحك، وينبغي أن تعرف كيف ترتدى ملابسها" (١٧)، إلا أن كنيبر كانت تميل إلى منح الشخصيات التي تقوم بها المثالية وتكسبها حلية ورشاقة جذابة. ولاحظ ستانسلافسكي بعد ذلك بسنوات أن العنصر الصامت في تمثيلها هو "العاطفية... [فهي] خائفة فقط من الشعور الحقيقي الصحي المأخوذ من ثانيا الطبيعة [و] تفضل عليه المشاعر المتكلفة الأقل صحة [...] إن كنيبر... تضيف جرعة من السكر. ولهذا السبب يبدأ ضحكها متكلفاً، وتتحول الدموع إلى رثاء لعوب أو غضب أو طمع أنثوى... إلخ" (١٨). قيدت كنيبر تفاهة رانيفسكايا

ووقاحتها وسحرها العفوي، وأكدت سرعة غضبها. وشخصية رانيثسكايا - كما صورها تشيخوف - لا يمكن تصويبها، ومع ذلك فقد لعبت كنيير دور حبها لوطنها وقللت من انجذابها إلى حبيبها في باريس. وحيث إن الممثلة أشفقت على شخصيتها، كذلك أشفق الجمهور عليها^(٦٩). واعترض نيمروفيتش على ذلك كسوء فهم أساسي، وحاول تصحيحه في عرضه الإيطالي التالي.

وبالعودة إلى نوع دراما الفارُس اعتزم تشيخوف إبداع مسرحية أخف وأكثر إحياءً واندماجًا عن الشقيقات الثلاث. لقد استمدت شخصياته السابقة من وسط اجتماعي معين: الفنانين في مسرحية النورس، والمتقنين الريفيين في الخال قانيا، والضباط في الشقيقات الثلاث. وتشبه مسرحية بستان الكرز سناريو الكوميديا دي لارتي (المرتجلة) فقد صورت السادة والخدم^(٧٠). فنحن لم نعد نتعامل مع مصائر البوهيميين أو أشقاء يصطدمون بعضهم ببعض، ولكن مع صورة مشوهة تعكس أوهام السادة في أهواء الخدم. ولذلك كان اختيار الممثلين الذين يقومون بدور الخدم مهمًا، مثل اختيار الممثلين الذين يقومون بدور السادة.

نشأت مشكلة دقيقة مع دور فيرس، والذي كتبه تشيخوف وفي ذهنه الممثل أرتم Artem. لقد كان تشيخوف يبغض العبودية بأشكالها كافة، وكان يقصد بتجاوز الخادم العجوز مع محدث النعمة الخادم ياشا إبراز التناقض بين الخنوع والاستسلام والخدمة. وأرتم الكاتب العجوز لعب من قبل دور شام رايف ووافلز وشيبوتكين، وكان عزيزًا على جمهور مسرح موسكو الفني، ويميل في تمثيله إلى النمطية. وكان تشيخوف في الأصل قد أنهى الفصل الثاني بمشهد مبهم غير متصل بين شارلوتا والخادم العجوز يحكي فيه قصة مشاركته في جريمة قتل منذ سنوات مضت. ومثل هذه القصة تساعد على التقليل من صورة فيرس كعزيزها العجوز، كما تسميه رانيثسكايا. وشعر ستانسلافسكي بأن المشهد ضعيف لا يصلح لإنهاء الفصل، ولذلك حصل على موافقة تشيخوف في حذف قصة فيرس ونقل مونولوج شارلوتا إلى أول الفصل، منهيًا الفصل بالمشهد الأكثر رومانسية بين تروفيموف

وأنيا. هذا التغيير، بالإضافة إلى ولع أرتم بمنح أدواره بالدفء والرقّة، جعل فيرس على غير ما يرام. وحينما رأى تشيخوف العرض في النهاية كتب إلى زوجته قائلاً: "أتمنى لو لم يكن موراتوفاً وليونديف وأرتم في موسكو. إن أرتم يلعب دوره بشكل رديء، ولكني ألتزم الصمت" (٧١).

مثل هذه الخلافات تكمن وراء ملحوظة أولجا كنيبر فيما بعد: "يجب أن أقر بأن العمل في بستان الكرز كان أمراً صعباً ومعذباً. لا يستطيع أحد أن يفهم الآخر أبداً. فالمخرجون اختلفوا مع المؤلف" (٧٢). كان تشيخوف مولعاً بالبحث في كيفية تصرف الجنس البشري حينما يدركه التقدم التاريخي، فمرور الزمن بالنسبة إليه كان حدثاً طبيعياً، قانوناً راسخاً يجب تقبله، ليس أكثر قسوة من تغير فصول السنة، في حين يدرك ستانسلافسكي المسرحية على أنها قصة تراجيدية لفترات وأجيال متغيرة داخل حياة المجتمع الروسي. ومهما كان التغيير ضرورياً، فعندما يجبر الناس على تحطيم بعضهم بعضاً فإن الأمر يصبح قاسياً على نحو حتمي (٧٣).

إن خيارات الإخراج وتوزيع الأدوار لهى من العوامل ذات التأثير الخطير على استقبال المسرحية وإيصال معانيها. فلم يتفوق مسرح الفن بموسكو عبر أعوامه البكرة في الأعمال الكوميديّة؛ وذلك لإهماله للمواهب الكوميديّة القليلة بالفرقة، ومنحهم أدواراً ثانوية بدلاً من الأدوار الرئيسية، مما قلل من عنصر الفارس في المسرحية. وقد طرح المسرح على نحو فعال اتجاهات جدلية وحول بؤرة التركيز إلى الطبقة الأرستقراطية المطرودة، وذلك بفعل اختيار أقوى الممثلين وأكثرهم جاذبية، في أدوار ملاك الأراضي المسرفين، وإحالة لوباخين إلى المرتبة الثانية. وترسخ منذ البداية تعاطف الجمهور مع رانيكسكايا وجايف، مضحيين بموضوعية تشيخوف التهكمية. وجعلت كنيبر دور رانيكسكايا هو محور العرض، حيث اتخذت الشخصية على يديها مكانة بين اتجاهين جديدين في الحياة الروسية، وهما: مادية لوباخين العملية، وإصلاحات تروفيموف المثالية (٧٤). عززت تلك

النزاعات الإخراجية بعد ذلك بفعل استعادة الأحداث الماضية المتوافقة مع الماضي لمهاجري ما بعد الثورة، حيث تحولت بستان الكرز إلى مرثية لمجموعة الطبقة الأرستقراطية التي دمرتها التطورات القاسية.

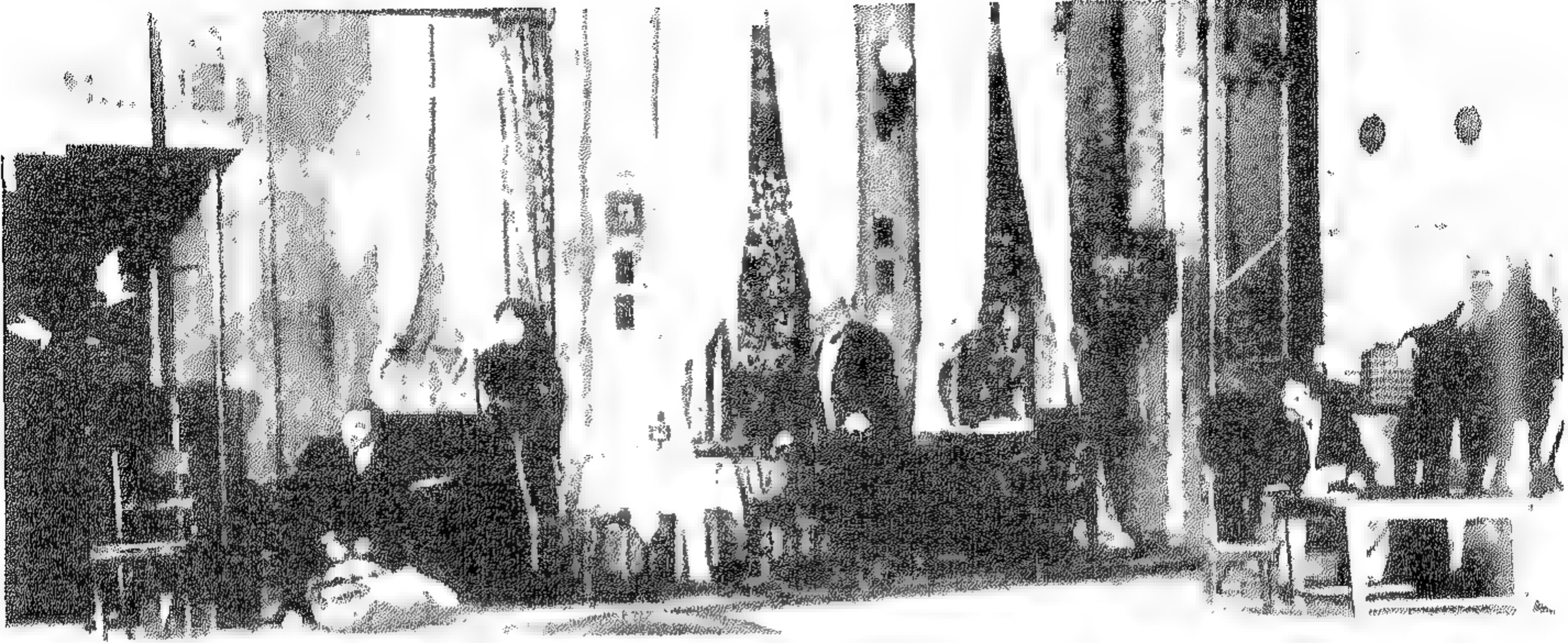
بعد أدائه كل ليلة لدور بروتس - غير المناسب له - في مسرحية يوليوس قيصر، بدأ ستانسلافسكي المتعب في كتابة ملاحظاته الإخراجية في وقت قياسي، منجزاً الفصل الأول على عجل في يوم واحد، متجاهلاً تأكيد تشيخوف على الإحساس بالثراء والرفاهية. فقد طلب ستانسلافسكي تصميم منزل به أرضيات ذات صرير ومنحدرات ملساء. ويفرز نسقه التصميمي نفس نسق ضيعة ليوبيموفكا Lyubimovka المحببة إليه.

أصبح تشيخوف منذ الآن يألّف ولع ستانسلافسكي بالمؤثرات الصوتية، وحاول أن يعارضه: "تستمر صناعة التبغ من العشرين حتى الخامس والعشرين من مايو تقريباً. وأعتقد أنه آنذاك قد توقف طائر السمنة عن الشدو، وتقريباً صمتت الضفادع. ولم يهاجر سوى طائر الصافر... إذا استطعت تقديم القطار دون أى ضجيج، وبدون صوت مفرد، فاذهب إليه^(٧٥)." كتب تشيخوف في اليوم نفسه إلى كنيبر: "يريد كونست سيرج Konst Serg أن يقود قطاراً عبر الفصل الثاني، إلا أنني أعتقد أنه يجب على أن أمنعه. يريد أيضاً أصوات ضفادع وصفارد"^(٧٦). فلقد أثار المخرج سخطه لاهتمامه بتوافه تفصيلية، واشتكى تشيخوف إلى نيمروفيتش: "لقد قلصت الجانب الخاص بالمناظر في المسرحية إلى الحد الأدنى، ولم تعد هناك حاجة إلى ديكورات بعينها، ولا حاجة إلى وجود البارود بها"^(٧٧).

وبطريقة مشابهة بالغ ستانسلافسكي في إرشادات تشيخوف المسرحية. فخلال الفصل الثاني يضرب الممثلون البعوض بعنف كجزء من الشغل الحركي، كان قد صُوّر فيما سبق لينفذ في عرض للخال قانيا. فعندما تقول رانيثسكايا: "أقبلا، أقبلا... يا حبيبتي". (معانقة أنيا وفاريا). لو أنكما تعلمان كم أحبكما. اجلسا

بجوارى، إلى يميني، ذلك حسن"، قام المخرج بتفسير ذلك على أنه: "مشهد تقبيل. إنهم لم يقبلوا بعضهم بعضًا بقوة، بل تكلموا بطريقة عاطفية - خاروا كالبقرة، وتلاحقت أنفاسهم، ثم ضحكوا... وانتهى المشهد بطبيعة الحال بمداعبة ومشاجرة - تبدأ رانيكسكايا تحمى نفسها بقليل من المال، وقرب النهاية قذفتهم به. بالغ الممثلون في أداء أدوارهم، وانتهى المشهد بصرخات الضحك والحب الشائعة". عمد ستانسلافسكي بعد مشهد الانتقال العابر إلى الإتيان بجماعة من الفتيات عائدات من الحصاد. "نحن نرى حشدًا من النساء عائدات من الحقول. وقد أخذت الفئوس المنتصبة والصفائر المشرقة تشكل صورة مشهدية في الأفق البعيد". وفي أثناء مونولوج تروفيمواف: "نحن نسمع... صوتًا يشبه صوت عربة الكارو تعبر رملاً، وعلى العربة صوت رجالي يغنى، يتوقف على نحو غير متوقف عن الغناء، ويثير الحصان بقوة، ثم يتحدث إليه، ثم يعاود الغناء ثانية، ويصهل الحصان. وهناك بعيدًا في القرية كلب ينبح، وصوتان يسبانه" (٧٨).

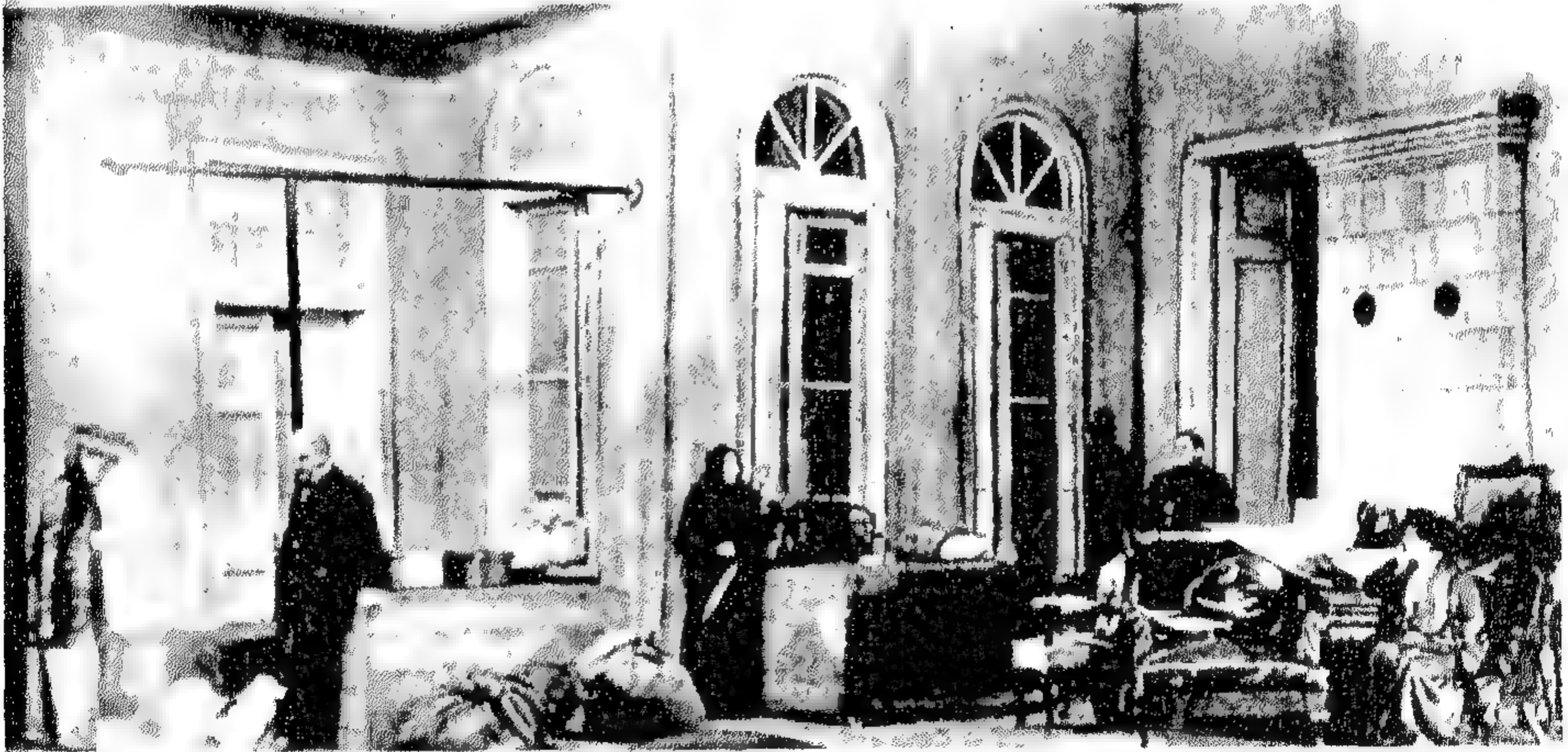
كان ولع ستانسلافسكي بتوالد التفاصيل المساندة لرؤاه يعنى أنها ستعطى المصدقية لسرد واضح وبسيط، ولذلك اهتم بها إلى أقصى حد، مما جعله لا يرى نفسه مفسرًا لأفكار المؤلف؛ بل مشاركًا في التأليف، فقد ملأ المساحات الصامتة بنص تحتى، وخلق سياقًا روائيًا مفضلًا ذلك على خلق خلفية درامية. جاءت تعليماته الافتتاحية للفصل الثالث عبر عدة صفحات، مخططًا رسمًا تفصيليًا للحركات الراقصة، ومبتكرًا لمجموعة من الشخصيات الجديدة التى مثلت ضيوف الحفلة، شاملة: عامل المتجر مرتديًا سترة ورباط عنق أحمر، وولدا صغيرًا (ابن سيدة عجوز) يرقص مع ابنة زوجة القس الطويلة النحيفة، ورجلاً عسكريًا كبيرًا بصحبة زوجته، وهى امرأة عجوز فى ثوب أسود، كذلك مراقب ألماني كبير رقيق الفؤاد ذو لحية صغيرة يمسك بغليون، وامرأة تجلس في المدخل تشاهد الجميع، وأخيرًا بنات أخريات لزوجة الكاهن.



(٧) بستان الكرز لمسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٤

(أ) الفصل الأول: ستانسلافسكي في دور جايف وهو يواجه المكتبة. ألكسندروف في دور باشا، سافينسكايا في دور قاريا، أرتيم في دور فيرس، ماساليتوف في دور لوباخين، جريبونين في دور سيمينوف - بيشيك، كنير في دور رانيفسكايا.

(ب) الفصل الثاني: كاشالوف في دور تروفيموف، ليلينا في دور أنيا. في النهاية الرومانسية المفضلة لدى ستانسلافسكي.



(ج) الفصل الثالث: ستاشنماستر في دور بولجاكوڤ، وفي الصورة: بششيك ولوباخين ورانيفسكايا.

(د) الفصل الرابع: موراتوفا في دور شارلوتا. وفي الصورة: جايف وقاريا وياشا ورانيفسكايا.

في. المشهد الذي يجمع بين رانيفسكايا وتروفيموڤ، جعل المخرج رانيفسكايا "تسرع إلى بيتيا - كما يحدث في الميلودراما الفرنسية- وتركع أمامه، متشبثة به (بذراعه) كما لو كانت تطلب المساعدة. وقد وضعت رأسها على المنضدة (وهي ما زالت على ركبتيها)؛ لم يكن كافيًا أن جعل تشيخوف لوباخين يضرب الشمعدان بعنف فيسقط أرضًا. "أراد أنطون بافلوفيتش أن يُلطف من حدة الأشياء، لذلك فجعل الشمعدان يسقط بالكاد. وأعتقد أن ذلك إجراء جزئي. كان من الأفضل لو وقع الشمعدان وانكسر، ليس على الخشبة، بل في البهو" (٧٩). جاءت نهاية ستانسلافسكي المقترحة للفصل على هذا النحو:

قاد تروفيموڤ وآنيا رانيفسكايا إلى أعلى الخشبة، ولاحقهم لوباخين. وفي البهو تغيرت رقصة البولكا إلى رقصة الكامارينسكا. نستطيع أن نسمع وطأ الخطى - وتعليقات الراقصين التافهة - كذلك صوت رنين الأكواب. نسمع صوت لوباخين في مرح، ولعب مثير في غرفة البلياردو. ومن غرفة الاستقبال الخالية انكسرت حلقة معمارية صغيرة وسقطت على الأرض (٨٠).

أشار مايرهولد إلى أن "أسرار الطابع التشيخوفي كامنة في إيقاع لغته... هل لم يستطع مسرح الفن الإمساك بإيقاع أعمال تشيخوف، هل لم يعرف كيف يعيد خلق ذلك الإيقاع على خشبة المسرح. لم يكن من الممكن تحقيق ذلك، حيث إن الوجه الثاني الذي صنع شهرته كمسرح الجو النفسى هو طابعه الخاص" (٨١). ومن ناحية أخرى، لم يكن الجو الكثيب الذي تركز في المسرحيات الثلاث التي سبقت بستان الكرز مناسبًا لها، حيث غير التداخل الإيقاعي للممثلين من معنى "الجو النفسى" التشيخوفي. فقد أثر ستانسلافسكي أيضًا الإيقاع العام المتجسد في السطور بدلا من أجواء مسرحية النورس. وأدى تفسيره الرثائي لبستان الكرز إلى جعل العرض بكامله يسير بالزمن والإيقاع أنفسهما على نحو جلي، وبشكل متأن.

وبينما يرى مسرح الفن الكوميديا على أنها "دراما رصينة"، نجد أصواتًا أخرى تتحدر لتعطي التفويض المطلق لإيڤان موسكفين Ivan Moskvín في أن

يضيف على شخصية بيبخودوف قدرًا كبيرًا من الهزل أكثر مما هي عليه في النص. أما موسكفين - الذي لم يلعب من الأدوار التشيخوفية فيما سبق سوى شخصية رودي في الشقيقات الثلاث - فقد قام بإضافات ارتجالية، وأساء استعمال الألفاظ وأخطأ في نطقها، وقام بتكرار غير منسق لأغانيه، وحركة تفصيلية، مثل: سرقة تفاحة من بوفيه السفرة في الفصل الثالث، ورمى تروفيموث بلُبُّها. وبعد موت تشيخوف أضفى موسكفين حركات كوميدية مبتذلة على الشخصية، مثلها مثل أي مهرج عند شكسبير (كما نجدها في شخصية حفار القبور بمسرحية هاملت) (٨٢). إلا أنه بعد ذلك أمكن للروائي الإنجليزي هوف والبول Hugh Walpole أن يرى في التفسير الموسكوفيني "روحًا سجيّة" داخل إطار تهريجى. وبمشاهدته موسكفين في افتتاحية الفصل الثاني، ربط والبول بينه وبين كنيبر وستانسلافسكي في الفصل الثالث للشقيقات الثلاث، حيث جعل المتفرج "في حضرة فن يتسم بالسمو والرقى بعيدًا كل البعد عما يقدمه من فن في أي بلد، وفي أي زمن، حيث إنك لا تمتلك شيئًا للمقارنة مع ما تقيمه هنا" (٨٣).

في العرض الأول في ١٧ يناير عام ١٩٠٤، صاح نميروفيتش من على خشبة المسرح: "هذا المسرح، مسرحك يا أنطون!" (٨٤). ومنذ ذلك الحين سجل مسرح الفن بموسكو استحقاقه لامتلاك تناول أعمال تشيخوف، وأصبحت تفسيراته بالنسبة إلى المشاهدين هي الأكثر دقة، في حين كان المخرجون أنفسهم غير راضين عن نتائجهم، فنجد ستانسلافسكي قد أشار إلى ليلة الافتتاح على أنها مجرد نجاح عادي، قائلاً: "نحن نلوم أنفسنا لأننا لم ننجح في أن نُظهر أقصى درجة من الاهتمام، وكذلك ما تتطوى عليه المسرحية من قيمة وجمال" (٨٥). وفوراً، وبعد الافتتاح الاحتفالي والإطراء، اشتكى تشيخوف معلناً خيبة أمله "ليس أفضل... ليس أفضل... لا العرض ولا المسرحية. لم أستطع أن أعبر عما كنت أريد. ولم أراه جيداً جداً، وهم لم يستطيعوا أن يفهموا ما أريد" (٨٦). وبمجرد عودته إلى بالطا كف عن المشاركة في المسئولية عن الأخطاء، وألقى باللوم مباشرة على مسرح الفن.

وبطريقة فظة، أبدى تشيخوف ملاحظته غير المعقولة؛ حيث علق قائلاً إن: "أقصى وقت يجب أن يستغرقه الفصل الرابع هو اثنتى عشرة دقيقة، فى حين جعلوه هم يستغرق أربعين دقيقة" (٨٧). وتناقش مع زوجته متعجباً: "لماذا يطلقون بإصرار شديد فى الملصقات وإعلانات الصحف على مسرحيتي كلمة دراما؟ فبالتأكيد يرى نيمروفيتش وستانسلافسكي فى مسرحيتي شيئاً لم أكتبه. وأنا مستعد أن أقسم بما يروك من قسم أن أحداً منهم لم يقرأ مسرحيتي بانتباه" (٨٨). إن تاريخ مسرحية بستان الكرز على خشبة المسرح سوف يتجلى عبر تلك السطور المعبرة عن اختلافات فى الرأي.

ولاحظ النقاد عنصرًا جديدًا فى تناول مسرح الفن لبستان الكرز، وهو المعنى الذى يجعل الحائط الرابع الشفاف يُستخدم لجعلهم يبحثون عن مشاهد من الحياة اليومية، وقد تجسد ذلك بفعل عالم حقيقى صغير. بدت الشخصيات والإكسسوارات وكأنها متناثرة عبر الفراغ بفعل رياح الزمن، خاصة فى الفصل الأخير عندما تغطت الخشبة بالأمثلة والبورتريهات القائمة على الأرض وخلفيتها موجهة إلى الحائط. فمن بين كل مسرحيات تشيخوف، نجد أن مسرحية بستان الكرز اشتملت على معظم ما أسماه فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov: "أقزام homunculi". ويعنى أن هناك: شخصيات مذكورة، ولكنها غير مرئية، عالمًا خارج خشبة المسرح يجعل البستان بعيدًا ومنعزلاً. وقد أحضر ستانسلافسكي تلك الصور الذهنية على الخشبة، شاملة كلا من الشخصيات المسرحية وتلك الشخصيات المذكورة غير المرئية التى تطرح حياة معادلة. وقد أظهر الناقد يالى أيكهنفالد Yuly Aikhenvald إعجابه بـ:

عابر السبيل المجهول الذى ظهر ممسكاً بطرف شجرة فى يده؛ فقد ظهر للمتفرجين لمدة دقيقة فقط بخطوات غير واثقة، بإشعار لـ نادسنون Nadson ونيكراسوف Nekrasov على شفتيه الثمنتين، إلا أن وجهه يعكس أماننا دراما كاملة، حياة كاملة، خبرة، قاسية وحقيقية (٨٩).

ففي تقييمه، عبّرت كل الشخصيات عن نماذجها الحياتية، ويجب أن تكون في الواقع كما كانت على خشبة المسرح.

لم يستحسن الجميع من مشاهدي مسرح الفن المتمرسين واقعية مسرح الفن. وجاء الناقد الأوكراني نيكوليف Nikolaev إلى موسكو لكي يشاهد ليلة العرض الثامنة كما لو كان ذاهبًا إلى مكة، فكان متيماً بالديكور الشهير آنذاك، خاصة منظر الفصل الثاني الذي تشابه مع رسم لـ ليفيتان Levitan^(٩٠). ولكن نيكوليف أشار إلى وجوب كون المنظور ملحوظاً في العمل الفني، وأن الاتساق كان مقسماً على الأشكال الهندسية، حيث لا يحدث ذلك تشتيماً للانتباه. ففي أعمال ستانسلافسكي لم تشتمل الصورة في المنظر على أضلاع الخلفيات والأماميات وما يتوسطها، ولم تكن هناك شخصيات من الدرجة الثانية أو من الدرجة الثالثة. وقد حالت التفاصيل الصغيرة المبالغ فيها عن متابعة المتفرج للنقاط الرئيسية في العرض.

صوّر الفصل الثالث بكامله على نحو يجعلك لا تستطيع للحظة أن تركز وتحقق بدقة من الموضوع المتكشف أمامك، وذلك بفضل الصور المسرحية. كل تلك الرقصات، ألعاب الورق، الخدع، طرائق الإلقاء والألعاب، كل ذلك الحفل الصاخب المقام في عزبة ريفية، والذي يعج بأحداث معقدة، يستحوذ عليك بتصويراته الخلابة وتشابهه الأخاذ بالواقع، تلك المشاركة اللاإرادية تجعلك كما لو أنك - في الواقع - تفقد القدرة على متابعة التغيرات في شخصيات العرض المتداخلة، تفقدك شيئاً أساسياً وهو السبب الذي جئت من أجله إلى المسرح. لقد بذلت مجهوداً لا يصدق لكي أتمكن من اقتلاع نفسي بعيداً عن روعة موهبة المخرج لكي أستمع إلى الحوار الذي يدور بين رانيفسكايا وتروفيموڤ^(٩١).

لقد جذبت براعة التمثيل - الممثلة بالمؤثرات المدروسة - الانتباه إلى أقصى حد، لكنها أيضاً جلبت التوبيخ. وتخوف نيكولف من أن صيغة المسرحية الرمزية وجوهرها التراجيدي قد يحجبها الجمال المترف للإخراج^(٩٢). وهناك محاكاة ساخرة أخرى تعاملت تقريباً على نحو حصرى مع المؤثرات المسرحية،

وحولت الممثلين إلى سرب من الطيور المغردة^(٩٣). لقد تميز الطابع التشيخوفي عن باقي عروض مسرح الفن التي تظهر العاطفة على نحو مثير. كان نميروفيتش مدركاً على نحو ذكي إضافتهم لزخارف غير ضرورية إلى شيء جميل في ذاته، وآمن أن بستان الكرز كان في أولى سنوات عرضه بمثابة "دراما ثقيلة ومملة". فهل استطاع بمرور الوقت تحقيق منزلته ذات الطابع الخاص والجميل. "هل حاول المسرح أن يحقق ذلك التأثير، كان عليه أن يتخلى عن كل ذلك الفيض من التفاصيل السيكولوجية وتفاصيل الأجواء المسرحية، والتي كانت مهيمنة على الصورة المسرحية بكل ما فيها من فخامة وإفراط. إلا أنها الآن تتلأل كالرذاذ، واضحة ولامعة"^(٩٤). وبحلول عام ١٩٢٩ كان نميروفيتش يستشهد بالفصل الأول من بستان الكرز على أنه أكثر النماذج اكتمالاً للأسلوب المتسق، حيث عُنى فيه بالمزج المتناغم لكل أجزاء العرض بنغمة رئيسية واحدة^(٩٥).

وما ساعد مسرح الفن على التقدم بخطى أفضل نحو صورة درامية أكثر وضوحاً، كان نقدًا صادرًا عن المعسكر المتفسخ. فلقد اختار مايرهولد أيضًا مشهد الحفلة مؤشرًا رئيسيًا على أن مسرح الفن لم يعد يفهم تشيخوف. وأصر مايرهولد على أن "المسرحية مجردة مثل سيمفونية لتشايكوفسكى... فهناك شيء ماترلينكاني ومفزع في [مشهد الحفلة]"، وفيما بعد أشار إلى "تلك الرقصة الكابوسية لعرائس في مسرحية من نوع الفارس" في "دراما تشيخوف الغامضة"^(٩٦). وخصص الشاعر أندريه بيلي Andrey Bely مقالا لتفسير رمزي لبستان الكرز، حيث كان الحفل فيها "بلورة لحيل تشيخوف الأدبية":

في غرفة أسفل خشبة المسرح تدور أحداث دراما عائلية، حيث الخلفية المضاءة بالشموع، ترقص أقنعة الرعب على نحو طرب مُنتش، وموظف البريد يرقص مع إحدى الفتيات – أم أنه خيال ظل؟ ربما يكون قناعاً ارتكز على عصا المشي، أو زياً موحداً معلقاً على مشجب. ماذا عن ناظر المحطة؟ من أين أتى

هؤلاء؟ ولماذا هم هنا؟ كل ذلك تجسيد لقوضى قديمة. هم يرقصون هناك ويتسمون بتكلف كنكية عائلية على وشك الانتهاء^(٩٧).

كان كل ذلك بمثابة صرخة بعيدة عن صورة ستانسلافسكي غير المنظمة لحفلة ريفية زرية الملابس؟

هناك عنصر آخر لبستان الكرز تناوله النقد أخيرًا، ويبدو أنه كان غائبًا في تلقي العرض الأول؛ وهو أن العرض بمثابة نذير لتغير سياسي مستقبلي عنيف، حيث مثلت شخصيات تروفيموث ولوباخين نذير الثورة الروسية، في حين لم يقترح أي صحفي أو مراقب للأحداث في أية عاصمة مثل هذه القراءة. وكما سوف نرى؛ بينما كان الموقف مختلفًا في الأقاليم؛ فإن تلك الدروس كانت جاذبيتها في استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، وخاصة عند الأجانب. وكان موريس بارنج Maurice Baring أحد هؤلاء، وهو دبلوماسي إنجليزي تعلم الروسية لكي ينجس في الثقافة الروسية، وحضر أول عرض لما أسماه "أكثر مسرحية رمزية قد كتبت"، وقال: "لقد كنت رأيًا عن روسيا ما قبل الثورة جميعها... كلهم يرقصون على قمة بركان يرتفع ويجيش على ضجيج ضعيف لاضطراب عنيف قد حان"^(٩٨)، لكنه كتب ذلك في عام ١٩٢٢، بكل ما تحمله البصيرة من إدراك للغيب.

بدا موت تشيخوف عام ١٩٠٤ لمسرح الفن كارثة ساحقة؛ فذلك يعني أن المؤلف المسرحي الذين كانوا يعتمدون عليه كثيرًا، لم يعد من الممكن أن يمددهم بأية مسرحية جديدة. كان عليهم أن يعيدوا عرض المسرحيات القديمة من ريبورتوارهم، مفضلين البدائل التشيخوفية، أو يطبقون تقنيات تشيخوف على أعمال أخرى وأزمنة مختلفة. إلا أن موت تشيخوف كان له أيضًا جانب حسن، حيث لم يعد المؤلف يختلف حول نقاط تفسيرية للنص أو يعترض على سلطتهم.

قام نيمروفيتش بإخراج إيفانوف كنوع من الولاء والتقدير لتشيخوف. مع أنه قد قيّم الفصل الأول على أنه "من أفضل الأجزاء الأساسية التشيخوفية". وقسم

إيفانوف على أنه "رجل دمره الكفاح والنضال. غير راض وغير مرض" (٩٩). كذلك اعترف "بأنك لن تلتقي مصادفة إيفانوف... أو سارة أبرامسونز... أو ليبيديف... أو تلتقي حتى بتصرف كتصرف ساشا" (١٠٠). وهكذا عاد الزمن إلى السبعينيات، وعرض إيفانوف في الموسم نفسه الذي كان يُعرض فيه عرض موت إيفان الثالث لتولستوي، حيث عنى نميروفيتش بأن يصور الحياة تحت وطأة الظلم. وقدم نميروفيتش عالم إيفانوف على أنه عالم يختلق بفعل البلادة السياسية.

تبع عرض إيفانوف تجربة غير ناجحة لستانسلافسكي، حيث أخرج ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد لميتزلينك، وبدا الممثلون متحررين لهجرهم الأهواء البلجيكية غير الواضحة، مفضلين العروض في مسارح الأقاليم المألوفة لديهم داخل الوطن التشيخوفي. وعولجت المسرحية على أنها عمل عتيق الطراز بكل شخصياته الثانوية المدروسة على نحو متقن. حصرت كنيبر أدائها لدور آنا الأرملة الحزينة في أداء تراجيدي، وقدم ستانسلافسكي كاريكاتيرًا رائعًا للكونت سابيلسكي، أما كاشالوف الذي أراد أن يلعب دور بوركين، فقد ابتكر - تمثيلًا - شخصية إيفانوف الذي يثير الشفقة والتعاطف. وهذا ما جعله رجلًا مهذبًا، ونبيلًا أرهق نفسه وأرهقه الآخرون، رجلًا ذا ضمير مهترئ، نُقِلَ جيشانه العاطفي وغضبه بدون مؤثرات - ولو بسيطة - أو صراخ، وتم ذلك في اتساق وانسجام بفعل بعده عن الأسى الخفيف. ولأن الصورة الخاصة بمسرح الفن رسمت الألوان الأولية للمسرحية، والتي كانت قد ابتكرت لكورش Korsh ودافيدوف Davydov، فقد كان الممثلون جميعًا يمثلون "وكان شبح تشيخوف يستمع إليهم" (١٠١). وقوبل العرض بقليل من الحماسة، رغم الإحياء القصير الأمد الذي تم بعد الثورة، لكن المسرحية نفسها وقعت في طي النسيان.

الحصاد

سوف يُوثَّق استياء تشيخوف واختلافاته مع مسرح الفن على نحو جيد. فقد رفض تشيخوف على نحو عنيد أن يعترف بإنجازات ستانسلافسكي. وفي نهاية حياته حدّد أكثر الممثلين أو المفسرين براعة لشخصياته، وهم: دافيدوف في دور إيڤانوف، كوميسارزفسكايا في دور نينا، وسقوبودين في دور الكونت سابيلسكي^(١٠٢). وهؤلاء الثلاثة كانوا ممثلين محترفين يعملون من أجل تطلعات تجارية إمبريالية. واشتكى تشيخوف في مراسلاته من أن ستانسلافسكي كان يملأ المسرحيات بثوران عاطفي بما لا تتحمّله، لكن ذوقه منعه من التدخل الفعلي في الإرشادات المسرحية. ذات مرة، عندما مرضت ليلينا Lilina، وقامت بديلتها سكارسكايا بأداء دور سونيا، طلب تشيخوف منها أن تكون أكثر صمتاً في مشهد الجدل في الفصل الثالث، لكي تذرف الدموع على نحو أكثر رفقا. أجابت بأنها قد أرادت أن تبكي على نحو صامت، إلا أن ستانسلافسكي طلب منها أن تبكي بقوة، وأجاب تشيخوف على ذلك: "حسناً، سوف أذكره بذلك"^(١٠٣). كانت دائماً ملاحظاته للممثلين موجزة وتلميحية، فقد سألت ميوراتوفا Muratova تشيخوف إذا كان يجب أن ترتدي شارلوتا رباط عنق أخضر، فأجاب: "إنها تستطيع، ولكنها ليست مجبرة على ذلك"، وأخبر ليونيدوف Leonidov أن لوباخين لا يجب أن يسير مثل تاجر أو مثل أستاذ في الطب: "أنصت إليّ، لوباخين لا يصيح؛ فهو رجل غني، والأغنياء لا يصيحون أبداً"^(١٠٤). لم تكن مثل هذه التلميحات كافية لكي تناطح الآراء القوية للمخرجين.

وكما يذكر كاربوف Karpov، فقد قال تشيخوف ذات مرة حزينا:

حتى في مسرح الفن، كل تلك التفاصيل الخاصة أدت إلى انصراف انتباه المتفرج عن الاستماع... إنهم يلقون بالمؤلف في المؤخرة... [...] تعرف أنني أريد أن تُخرج أعمالي على نحو بسيط وطبيعي... مثلما كان يحدث في الأيام السابقة... غرفة... أريكة ومقاعد أسفل الخشبة... وأداء جيد لممثلين أكفاء...

هذا كل ما أريده... دون طيور وأجواء تخلقها الديكورات والإكسسوارات. أحب كثيراً أن أرى مسرحيتي تقدم بهذه الطريقة. [...] لقد كتبت عن الحياة... إنها تميل إلى الرمادية، وعن طبيعة الحياة اليومية... ولكنها ليست مزعجة ولا داعية إلى التباكي... إنهم يحولونني أحياناً إلى طفل باكٍ، وأحياناً إلى شخص مضجر... مع أنني قد كتبت قليلاً من القصص المضحكة...^(١٠٥).

ولكن يجب على المرء أن ينتبه لمصدر الآراء، فقد كان كاربوف يغبط مسرح الفن على مشاركته الناجحة مع تشيخوف. ومع ذلك، فنجد أن مثالية المؤلف قد جعلت تشيخوف يُرجح سطورَه على كل العناصر الأخرى للعرض المسرحي. فلم يكن تشيخوف مدركاً أن مسرح الفن - بكل أخطائه - قد أسهم في شهرة مسرحياته.

وما جذب المتفرج العادي بشكل قوي لمسرحيات تشيخوف التي تناولها مسرح الفن هو اندماج كل من المؤلف والفرقة على نحو حميمي مكتمل، مثلما حدث في الأيام الناجحة لمسرح مالي في أثناء عروض أوستروفسكي Ostrovsky الأولى. كما لو كانت المسرحيات قد كتبها وأخرجها الشخص نفسه، فهناك انطباع خفي يجعلك تشعر أنك لو قرأت نصاً لتشيخوف يبدو لك أن حوارَه مبتذل إلى أبعد حد. فقد كشف مسرح الفن النقاب عما هو كامن، وتخلص من المشاعر الكامنة في بعض النكات الرديئة والمحادثات المبتذلة. وما ميز دراما تشيخوف عن كل المسرحيات الأخرى في ذلك الوقت، هو ما أسماه ستانسلافسكي المجري "الغائص" للأحداث المتدفقة، أي النص التحتي غير الواضح في الحوار.

كشف ستانسلافسكي غموض تشيخوف وجعله جديراً بالعرض على خشبة المسرح، حيث رسم بنجاح كل لحظة في المشاهد، محافظاً على سلامة العرض ككل، باستخدام مؤثرات تقنية، مثل: أجراس عربية جليد مجلجلة، أرجوحة تصدر صريراً، وسقسقة صرصور الليل، كلها كانت صوراً من الطبيعة وضعت في التابلوهات المألوفة. أصبحت المادية اليومية هدف المسرح، حيث لم يستخدم

المسرح الإكسسوارات الصناعية، واستخدم أدوات محلية عادية بقدر الإمكان. لم تكن مناظر سيموف المتواضعة - والتي توحى بالمدرسة الروسية المتجولة - مجرد عرض ذاتي لتقنية موسومة، بل إنه كافح لكي يخلق خلفية رقيقة وغير واضحة للحدث المسرحي.

كانت تلك العروض تلقى ترحابًا حماسيًا من قبل العامة، خاصة أهل الفكر المحليين، حيث كان العرض الشعري البارع لحياتهم الخاصة يثيرهم، فيتعرفون حزنهم الذاتي في أبطال مسرحيات تشيخوف. شكّل ذلك الارتطام بالواقع اتساعًا مسرحيًا لروائع الأدب الروسي الواقعي. وفي عام ١٩٢٣ كتب الشاعر أوسيب ماندليشتام Osip Mandelstam يقول: لماذا من الممكن أن تجد الطبقات المتعلمة - التي انغمست في أعمال تورجنيف Turgenev، وتولستوي ودوستويفسكي - تجد مسرح الفن بموسكو ملائمًا جدًا لها.

فبالنسبة إلى أهل الفكر كان الذهاب إلى مسرح الفن بموسكو متساويًا تقريبًا مع ذهابهم إلى الكنيسة، أو تناولهم العشاء الرباني في القديس... فقد تميز ذلك الجيل كله بحبه للأدب، وليس المسرح... لقد فهموا المسرح - على وجه التحديد - على أنه تفسير للأدب... وكذلك كلغة طبيعية أكثر فهمًا واكتمالًا... كانت روح ذلك الجيل وروح مسرح الفن هي روح داوتنج توماس Doubting Thomas. لقد أحبوا تشيخوف، إلا أن توماس العقلاني لم يثق به. أراد أن يلمس موهبته، أن يشعر به، أراد أن يقتنع بواقعيته (١٠٦).

وكان إيضاح ستانسلافسكي لما هو ضمني متفقًا مع ذلك الاتجاه.

نظرًا إلى لحظات الصمت الشهيرة في عروض تشيخوف، فسر ماندليشتام تلك اللحظات "كأنها احتفال لأحاسيس خالصة ملموسة". في الحقيقة، أصبحت لحظات الصمت عبر الزمن بمثابة علامات مسجلة مطلقاً قُدمت بحرية مفرطة، وعلى نحو آلي. ويذكر ميخبروف Mgebrov - الممثل بمسرح الفن في ١٩٠٨/٩

- أنهم كانوا يتقيدون بعدد الوقفات. وكان الممثلون مطالبين بأن يحصوا ثوانى الصمت ذهنيًا فى أثناء بقاء تلك اللحظات^(١٠٧). يشير مثل هذا التشوه الحرفي إلى كيفية استقرار الريبرتوار التشخيوفي فى مسرح الفن. فمنذ أن أنقذ عرض النورس مصير مسرح الفن فى أول مواسمه، شعر ستانسلافسكى بأن المجتمع والثقافة قد ألقياً على عاتقه بمسئولية، وقد تحملها ببراعة، وأصبحت مسرحيات تشيخوف تمثل نجاحًا عظيمًا لمسرح الفن. حصرت تلك النجاحات المسرح فى دائرة ضيقة من الصعب الإفلات منها. فعندما لعب ممثلو مسرح الفن مسرحيات تشيخوف، كانت تفسيراتهم متصلة بواقع معين، حيث يتطلب هذا ملاحظة وحساسية بشكل لا يضاهى أكثر منه خلق شخصيات خيالية. إذا لم يستطيعوا أن يفعلوا ذلك، فعليهم أن يستخدموا مصطلح ستانسلافسكى "استعادة التجربة"، ثم عليهم بعد ذلك أن يحاكوا بمهارة التجربة اليومية المألوفة لديهم. كان من الصعب تطبيق الطريقة المعقدة المستخدمة فى عروض تشيخوف على أعمال إيبسن Ibsen وميتزلنك، أما عند تطبيقها على التراجيديا الشكسبيرية فنجدها غير ملائمة تمامًا^(١٠٨).

انطلق ولع ستانسلافسكى الخاص على نحو معاكس إلى المذهب الطبيعي. مع أنه - كما قد تعلم - قد عمل فيما سبق وفقًا لخط المنطق العاطفي، وقد غرس فى جميع أدواره مسرحية صادقة وحقيقية^(١٠٩)، وصبغها بمثالية رومانسية، مولعًا بالمؤثرات المسرحية المثيرة، وقد وجد نفسه منجذبًا إلى تشيخوف بشدة، أكثر الكتاب الروس حميمية واستقرارًا. لقد تدرب ستانسلافسكى على أعمال شكسبير وموليير وبوشكين والأوبرا الكوميدية كوميك، وأوكل إليه إخراج نصوص خالية فى ذاتها من التوهج المسرحى. والمفارقة تكمن فى قيام القائد الروحي للمسرح - وعن طريق عقله المستتير وخياله المتوهج - بإيجاد سبل يجلب عن طريقها إلى حياة خشبة المسرح أطباء ريفيين يهتمون بعلم التنبؤ، وأنسات قرويات يَتَقَنَّ إلى موسكو، وليس أبطالًا تاريخيين أو أسطوريين. وقد كان نمبروفيتش بمثابة الوسيط الذي يوضح تشيخوف لستانسلافسكى؛ ولكن بمجرد أن عانى ستانسلافسكى لدغ

علل تشيخوف، جلب إلى المسرحيات مفهومًا تصويريًا جريئًا، ودعمها بموهبته
التمثيلية البارعة، محاولاً فصل الجرائم التقليدية للشفقة المسرحية عن التوق الندي
لشخصيات تشيخوف، فقد صبغهم ستانيسلافسكي بالمثالية (١١٠).

الفصل الرابع

متنافسون ومقلدون

(الإمبراطورية الروسية من ١٨٩٨ إلى ١٩١٧)

تُعرض مسرحيتك الخال قانيا هنا [في نوفوشيركاسك Novocerkassk] طول الموسم، وتحقق أرباحًا [...] ويكفي القول إن في آخر عرض كان الممثلون يذرفون الدموع الحقيقية في الفصل الأخير. إنها الواقع... إن الحياة البائسة ليست بأغرب عن ذلك بالنسبة إلى قلب ممثل جاد.

إيقان روستوفستيف إلى تشيخوف^(١)

في العواصم

لم يعد في استطاعة الفرق الراسخة أن تهزأ بمسرح الفن لكونه وهمًا عارضًا، أو مجرد هواية لهواة الفنون، فبنجاح النورس عام ١٨٩٨ ظهر مسرح الفن منافسًا جادًا ينافس على مشغري التذاكر، وأيضًا يتحدى سياسات مسرح الدولة وممارساته. وتميز رد فعل مسرح مالي بموسكو، حسبما يرى أحد المراقبين بأنه "عذراء الإنجيل الحمقاء التي لا تملك زيتًا لمصباحها، وبهرت أعينها فجأة الأضواء الكاشفة الكهربائية"^(٢). لقد عاش مسرح مالي على إيقان ومهارة نجومه في الكلاسيكيات التي عرضت بشكل متسرع، فلم يكن مؤهلاً جيدًا لمواجهة منافس أكثر حداثة. وبالرغم من مقت الممثلة الرئيسية في مسرح مالي ماريسا إرمولوفا Ermolova لما أسمته "تشاؤمية"^(٣) تشيخوف، فإن كثيرًا من ممثلي مسرح مالي، وعلى رأسهم سوماتوف يوزين Sumbatov Yuzhin، كانوا حريصين على ضمه إلى ريبورتوار أعمالهم. وربما خطف مسرح مالي الأضواء من مسرح الفن لكونه أول من أحيا عرض النورس. وقد أعربت الممثلة نيكولينا Nikulina عن رغبتها

في عرض المسرحية لصالحها، اتصل سومباتوف بنميروفيتش ليرى ما إذا كان ذلك سيتعارض مع خطط مسرح الفن الحديثة التأسيس:

لا أعرف فرقة [نميروفيتش]. [كتب سومباتوف ذلك إلى تشيخوف] لكن بالنسبة إلى مسرحيتك فمن المهم وجود مجموعة من هيئة الإخراج الممتازة. وبالنسبة إلى عرضنا المسرحي لها، فقد انزعجت كثيرًا بسبب رأي نميروفيتش بأن نيكولينا كبيرة جدًا في السن، بحيث لا يمكن أن تؤدي دور الممثلة و... كيف أقول، وأنها غير دقيقة، وحادة جدًا، وغير مناسبة، ومهاراتها على خشبة المسرح تختلف عما نألفه. بجانب ذلك، أنا لا أعرف فعلا بمن نأتي به لمسرحية النورس. أما أدوار الرجال فأعتقد أنها ستجج جيدًا^(٤).

لقد حول انتصار مسرح الفن عرض مسرحية النورس على مسرح مالي إلى كائن مهدد بالانقراض، وقد أحبط الأداء الجماعي عندما تسربت الخال قانيا من بين يديه.

على مدى السنوات الست التالية ظهرت قطيعة متبادلة من نوع ما بين "الهامسين التشيخوفيين وعرائس مسرح كاريدج رو (وهذا لقب كان ممثلو مالي يطلقونه على خصومهم من مسرح الفن بموسكو) وبين مؤجري المسرح (مالي) الصغير، وهذا ما كان يفضلُه ممثلو ستانسلافسكي كلقب لنظرائهم. وقد كان من بين التعليمات النمطية في أثناء أداء بروفات مسرح مالي قولهم: "فقط عليك ألا تؤدي هذا كما يؤديه ممثلو مسرح الفن. وظهر في مسرح الفن بموسكو شيء مماثل من هذا التعريض. ولم تظهر لتشيخوف على مسرح مالي سوى مسرحيات الفودفيل الخطوبة (١٨٩١) والدب (١٨٩٨) والذكرى السنوية ١٩٠٤، ولم يتم عرض أي من مسرحياته الكاملة هناك حتى عام ١٩٦٠^(٥).

سادت عداوات وكراهيات مماثلة في مسرح ألكسندرا ببطرسبورج، جعلته يشعر بأولويته وتميزه في عرض مسرحيات تشيخوف، لكن عندما بدأ مسرح الفن

جولاته إلى شمالي العاصمة، كانت عروضه بمثابة إشراقة التجلي بالنسبة إلى ضيقي الأفق. لقد سمع فاسيلي توبوركوف - وهو طالب في مدرسة ألكسندرا للتمثيل - معلميه دافيدوف وستيفان ياكوفلف يشتكيان من إفساد الطبيعة ومنهج مسرح الفن بموسكو، والمبالغة في إعداد البروفات لتراث ششيبكين Shchepkin من الواقعية العاطفية العامة، وإفسادها كذلك لموهبة الممثلين الحية، ثم شاهد بستان الكرز فدهش لمشهد الغرفة في البيت القديم لكونه مألوفًا، فلم يكن ذلك جزءًا من أثاث المسرح؛ بل غرفة حقيقة.

واهتز كذلك شعور توبوركوف بأنه في مسرح عندما بدأ الممثلون بالتحدث، "إنهم ليسوا ممثلين. هناك أشخاص حقيقيون يتحدثون بأصوات يغلب عليها النوم، ولم يكن لدي وقت للفهم، سواء أكان ذلك شيئًا طيبًا أم لا". كما أن عرض ستانسلافسكي قد أشعل إلهامًا آخر.

إن كل شيء يفعله جايف كان يتم بابتعاد شديد عن الجمهور، لقد ظل هناك تمامًا بين أهل بستان الكرز... ولم يترك ستانسلافسكي انطباعًا لدى كمثل، ولم يستغل أيا من الوسائل المعروفة لتقنيات التمثيل - فليس ثمة تنغيمات صوتية فعالة، أو حوادث مهمة، أو أفكار وخدع بارعة تثير تصفيق الجمهور. لم يوجد أي شيء من ذلك. بل لم أستطع تحديد ما إذا كان هذا أمرًا طيبًا من وجهة نظر ممثلينا.. فقط لم أستطع رفع عيني عنه، يبدو كأنه قد سحرني^(٦).

وظل توبوركوف - الذي سيصبح فيما بعد من نجوم فرقة مسرح الفن بموسكو في الثلاثينيات والأربعينيات - يعتقد أن نجوم ألكسندرا كانوا الأفضل، كل على حدة. "إن ممثلي ألكسندرا كانوا مؤدين مميزين، وقد شارفت مواهب بعضهم حد العبقرية. لكن بمجرد ظهورهم على خشبة المسرح، تجد كل واحد منهم معنيًا فقط بدوره [...] ومع هذا فإن أكثر الممثلين موهبة، والذين لا يتضافرون معًا بواسطة نموذج مثالي مشترك، لا يمكنهم توجيه انتباه المشاهد إلى المفهوم العام

العميق المؤسس للمسرحية" (٧). وكان هذا حجر عثرة عند عرض تشيخوف في بطرسبورج؛ إذ احتاج إلى أداء جماعي متوافق متماسك جيدًا.

في عام ١٩٠٢ قرر تيلياكوفسكي Telyakovsky مدير المسارح الإمبراطورية أن يعلن دخول مسرح ألكسندرا إلى القرن العشرين بإعادة تأهيل عرضه للنورس. وبدأت الظروف مواتية. وكان لدى بتر جنيدش Petr Gnedich - الذي خلف كاربوف كمدير للريبرتوار المسرحي - حس أفضل لما سيقبل عليه مسرح الفن. وحث تشيخوف مباشرة ليقدم الشقيقات الثلاث، كما أحيا النورس: "... وبالطبع كنت سأشعر بالأسى إذا لم تكن أعمالك بين الريبرتوار. صدقني، إن تاريخ النورس لن يتكرر... وإن لم نستطع عرض مسرحياتك ضمن ريبرتوارنا، فلن يكون هناك سبيل إلى تأسيس مشروع أخذ بالفعل يتشكل" (٨). تبين هذه الكلمات كيف ارتفع مخزون تشيخوف ككاتب مسرحي في ظل الإدارة الماهرة لمسرح الفن بموسكو، وكيف اضطر مسرح ألكسندرا نفسه إلى السير مع التيار. وقد بدا الرفض المبدئي للمؤلف شيئاً مطلقاً: "الآن أنا أبغض هذا المسرح، إنني لا أستطيع تحمل ممثليكم، لأنهم لا يحفظون أدوارهم جيدًا؛ بل يؤدونها مرتجلة... وأرجوكم باسم مبدع هذا العمل ألا تعرضوا النورس..." (٩).

بذلت جهود جادة لتخفيف مخاوف تشيخوف، ولعلاج أخطاء الماضي. فبدلاً من البروفات الثماني للنورس عام ١٨٩٦ (ويعتذر كاربوف بأن هذا "أقصى ما أمكنني عمله") تمت ثمانى عشرة بروفة عند إعادة العرض هذه المرة. واختير الممثل التراجيدي الإقليمي ميكائيل دارسكي مخرجاً للعرض - وهو من أدى دور شايلوك بإيجاز في الموسم الأول لمسرح الفن بموسكو - وكانت أشق مهامه أن يجعل الممثلين يتفادون إضافاتهم المفرطة، إذ كانوا يستغلون مواهبهم وفنيتهم لملء حدود الصورة التي يقدمها كاتب مسرحي غير متمرس. واصل دارسكي تطبيق تقنيات الحائط الرابع، وأدار ظهور الممثلين إلى الجمهور، وملأ المساء ببرهات

التوقف، واهتم بالجو "على نسق ستانسلافسكي... إذ كان هناك عشب حقيقي في الحديقة" (١٠).

أراد فارلاموف - الذي مثل دور الخال سورين لدافيدوف - أن يعرف ما إذا كان الرجل الذي يؤديه طبيباً أم شريكاً، وأتى بعشرات التعديلات، مستغلاً كل خدعة ممكنة لديه ليثير الضحك. وأدى إيغمان شوفالوف Shuvalov تذبذب تريجورين، لكنه أهمل ذكاء الشخصية، مثلما فعل ستانسلافسكي وسازونوف من قبل. وإن أمكن القول بأن النورس تقدم تنويعات على ثيمة الفتور، فإن تريجورين هو المنظر للامبالاة الخاملة، وهو عقلية مراوغة ماهرة تتقن تبريرات وهن أهدافها. إلا أن شوفالوف قد قدمه مجرد مراقب قانع مدلل بشكل هامشي (١١).

وأراد جنيديش Gnedich أن تلعب كوميسارفسكايا دور نينا على نحو مترادف مع دور ترييليف الذي لعبه نيكولاى خودوتوف Nikolay Khodotov، لكنها كانت قد تركت الفرقة قبل بدء البروفات، وأدت ممثلة مسرح مالي ل.ف. سيليفانوفا L.V. Selivanova دور نينا، وقد أبلت بلاءً حسناً، لكنها لم تستطع الصمود أمام المقارنات بمن سبقتها. وجعل خودوتوف من الخصم المتقلب المزاج للابتذال، والذي طالما صوّر على أنه إنسان منهك الأعصاب "ترييليف"؛ بطلا للعرض. إلا أن كل الأعين اتجهت إلى أركادينا التي اضطلعت بدورها ماريا سافينا Mariya Savina في نهاية المطاف.

لقد أعجبت سافينا بشدة وحماسة بعرض الخال فانيا على مسرح الفن، لكنها لم تستطع تخطي حواجز "الدراما الحديثة" لكونها الراقصة الأولى في المدرسة القديمة. وأخذت تؤدي البروفات بقليل من الاهتمام، ولم تستطع رؤية أية فائدة من المسرحية، سواء لها أو للجمهور. وكتبت إلى صديقة لها تقول: "إننا نتشوق جميعاً بالنورس، وليس ثمة شيء جيد. ولا أتوقع سوى ما هو سيئ منها" (١٢). وكتب كوجيل Kugel يقول إنه في العرض: "أوجدت سافينا نموذجاً

كوميديًا رائعًا لأركادينا، بما كان في صالح المسرحية. وإن كنت أعتقد أن المؤلف كان في ذهنه نموذج أكثر تعقيدًا نفسيًا، أي نموذج مأساوي كوميدي" (١٣).

وأدخلت مشاهد جديدة، وجاء الفصلان الثالث والرابع منسوخين من تصميمات مسرح الفن، والفصل الأخير بخاصة تكون من لوحات معقدة مرتبة على زوايا حادة وأشباه منحرفات لتعطي لمحات من الغرف الأخرى الواقعة خلف الصالون الرحيب مثلما خطط سيموف. إلا أن مسرح ألكسندرا الفسيح ضخم من نسب الأحجام، بحيث ضاعت الشخصيات في هذا الحيز من الفراغ. وتبخر إحساس الروتين اليومي والبيئة الطبيعية بين ألواح المسرح الطويلة والأثاث الثمين والمسافات بين الممثلين، فغابت الصلة الحميمة بين الأشياء والممثلين، والتي كانت أساسية لنجاح مسرح الفن، في ظل المتطلبات والملحقات التقليدية المسرحية، وكذلك هدوء العرض.

ويوجز يورى بيليف Yury Belyaev حقائق العرض مشيرًا إلى التفسيرات الأحادية البعد:

كانت هناك نينا الساحرة المؤثرة (سليفانوف)، وممثلة آسرة أخاذه هي أركادينا (سافينا)، وتروجورين فاطر الهمة ضعيف الشخصية (شوقالوف)، والعجوز النمطي سورين (فارلاموف) وتريبليش العصبي الحساس (خودتوف)، وماشا العذبة الجميلة (باتوفا)، والمنزل الدقيق العمارة الذى ضم غرفًا في كل الاتجاهات... باختصار كان كل شيء في محله ما عدا شيئًا واحدًا، فلم يكن هناك شيء من تشيخوف حرفيًا ولا مجازيًا (١٤).

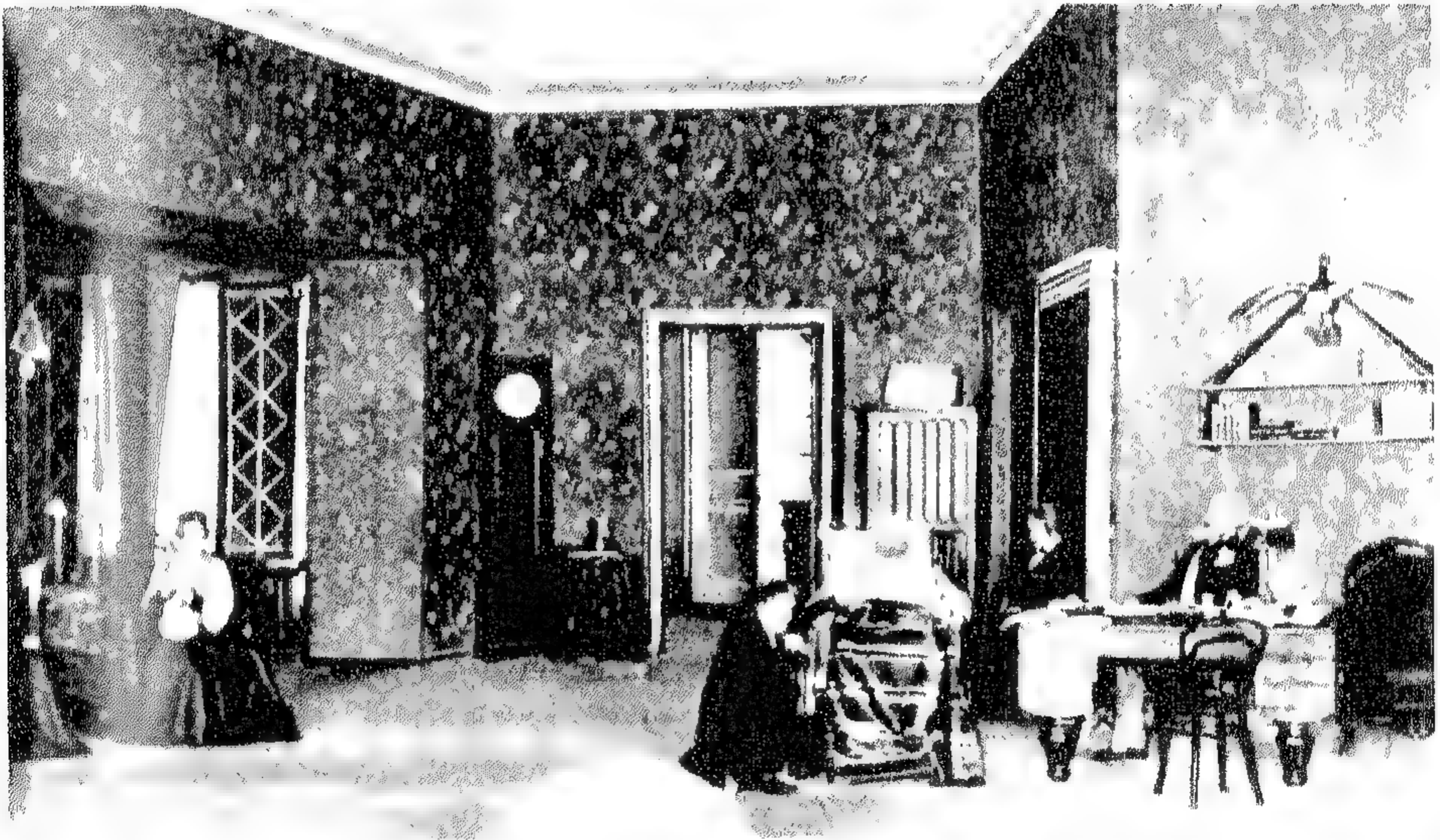
كانت الصفة التي ترددت على شفاه خبراء الفن ليصفوا بها العرض هي كونه متوسطًا أو عاديًا، لكن المسرحية أثارت إعجاب عامة الجمهور، وحققت نجاحًا جيدًا، وظلت ضمن البرنامج (١٥). ورضى تيلياكوفسكي بالأداء "الشديد الدمثة"، وسجل في يومياته أن الفأل الحسن لمستقبل المسرح هو أن المخرج

دارسكي حظى بطلب الجمهور له للتحية، وهذه المرة الثانية التي يحدث فيها مثل ذلك؛ "فحتى الآن لم يكن من المعتاد في مسرح ألكسندرا أن يصعد المخرج على خشبة المسرح، بل لم يكن من الضروري حدوث ذلك، إنهم يصفقون ويستدعون الممثل المؤدى فقط، وأحياناً يستدعون المؤلفين^(١٦). لقد كانت دراما تشيخوفية أضفت على مهمة المخرج مهابة ومكانة، ولهذا أهميته.

أعيدت مسرحيات تشيخوف كجزء رسمى ضمن الريبرتوار الفنى لمسرح ألكسندرا، والذي ظل يتبع خطى ستانسلافسكي. وبحلول هذه المرحلة برز مفهوم ما هو تشيخوفى، ومع الإحياءات ذات الصبغة المرحلة لعرض الذكرى السنوية على مسرح ألكسندرا عام ١٩٠٣، غضب الجمهور قائلاً: "كيف يمكن تقديم مثل هذا العرض الشعبى على خشبة مسرح متقنة"^(١٧)، ونسى الجمهور أنتوشا تشيخونت Antosha Chekhonte مؤلف النوار الكوميدية.

أدركت ساقينا ضرورة تجديد مخزونها في أداء أدوار البطولة، وعندما ارتحلت إلى أوديسا عام ١٩٠٤ افتتحت عملها التمثيلي بشخصية رانيفسكايا في بستان الكرز، من إخراج زميلها أناتولى دولينوف Anatoly Dolinov الذي حاول قدر طاقته محاكاة مسرح الفن. لقد كانت ساقينا تحاول أن تستفيد من شهرة المسرحية فقط، ولم تؤمن أو تثق بها:

هذا "البستان" أسوأ من أي عرض للباننومايم يحكى حكايات الجان، فما هذه الكومة من الأشياء، وما هذه الضوضاء الصاخبة... إن المرء لا بد أن يكون صادقاً كلما تمت مقارنته بما في الحياة، لكن دولينوف [...] Dolinov متمسك بشدة بالمسرحية وأفكارها.. إلخ. إلا أنني أوضحت بالأمس أن "لا شيء يفرز لا شيء" [...] ولتكن منافقاً قدر ما تهوى، إلا أن الجمهور سيظل هو الجمهور، وسيظل الملل هو الملل، ودورى لا يمثل دوراً بالمعنى المعروف، ولذلك فقد قلل من حماستي^(١٨).



(٨) الديكور الرحب المترف للفصل الرابع من عرض النورس في إحياء مسرح ألكسندرا
عام ١٩٠٤. قارن ذلك بشكل (٤).

ورأت ن. فولف N.Vulf التي لعبت دور أنيا أن سافينا كانت تبحث عن "حالة عامة تتوافق مع صورة رانيفسكايا"^(١٩). وفي أثناء البروفات "جاءت ببعض الاكتشافات الرائعة بشأن تحولات رانيفسكايا المفاجئة من البكاء إلى الضحك، والشعور الداخلي المنذر بالكارثة عندما اندفعت داخل غرفة الرقص وأخذت تتحسس طريقها نحو المناضد والكراسي. إلا أن هذه الصورة لم تتشكل في العرض قط: ففي الفصل الثاني كانت سافينا غير متفاعلة مع غنائية مونولوج "الخطايا"، وفي الفصل الثالث أخذت تخطط أداء السطور بالأكليسيهات. لقد لعبت الدور مرتين فقط في الجولات المسرحية، وتقول: "إن الفشل سببه توقع كل شخص أن يحصل مني على شيء ما بعينه - حتى المؤلف نفسه حسبما تقول كنيبر - لكن لم تكن هناك مادة كافية لذلك"^(٢٠).

وأثار موت تشيخوف موجة من العروض "التذكارية" لاستغلال قيمة هذا الحدث. فعرضت يافورسكايا - المفضلة لديه سابقاً - مسرحية إيفانوف على مسرح نوفى فى بطرسبورج، وكان عرضاً يضج مضجع تشيخوف في قبره، حسبما قال النقاد. أما بالنسبة إلى كوميسارزفسكايا، فقد اعتزمت افتتاح مسرحها الجديد بعرض رؤية جديدة لتشيخوف. واتبعت بوبوف N. A. Popv - التي أخرجت الخال فانيا لربحها الخاص عام ١٩٠٤ - نفس نموذج مسرح الفن، لكن لمسائه تبدو خارجية بشكل أساسى، فقد كانت التنظيمات الداخلية للمسرح رمزية بشكل منذر مخيف، فنجد غرفة الرسم في الفصل الثالث متحفاً ضخماً يعج بحطام الفن الرفيع. وتجد بيانو كبيراً ورسوماً ولوحة مادونا والطفل؛ وجميعها ملفوفة في أغلفة بشعة المنظر. ولم يرتق التمثيل إلى مستوى معايير مسرح موسكو، فيما عدا دور سونيا التي لعبتها كوميسارزفسكايا. فصوتها الرنان العظيم المهيب كانت تتخلله لمسات التواضع، لكنه يدعو إلى الأمل في المستقبل عشية الثورة، لقد حولت المرأة الريفية إلى كائن يئن بالمعاناة الإنسانية الدفينة^(٢١).

وقد رضي مسرح بطرسبورج في أغلب الأحوال، أن يتبع مناورة مسرح الفن في معالجته لعروض التشيخوفية، وفي موسم ١٩٠٤/١٩٠٥ وضع ممثل مسرح ألكسندرا: مولخانوف Molchanov، جدولاً زمنياً مشابهاً لجدول مسرح الفن بموسكو لمسرحية النورس لربحه الخاص، ورفضت سافينا رفضاً تاماً أن تمثل دور أركادينا، وكذلك رفضت كوميسارزفسكايا أن تمثل دور دويننا: "إن لعب شيء ثانوي - وخصوصاً مثل هذا الدور - لهو أمر يستحق الشفقة! فعليك البحث عن مسرحية ذات أدوار متكافئة؛ وحينها سوف أمثلها بكل سرور. إن مجال التمثيل ليس عادلاً". ورفضت دور رانيفسكايا أيضاً: "إن هذا الدور لبغيض إلى نفسي... وسوف أخفق فيه؛ لأنه لا يمكنني إنكار ذاتي". ونقل عن سافينا قولها في إحدى المقابلات الشخصية: "إنني لا أرى أية أشكال جديدة في تشيخوف، إن القوة الكاملة للمسرحيات التشيخوفية وأثرها المأساوي يكمن في بساطتها. وأداء شخصيات تشيخوف يحتاج إلى عدم فلسفة الأمور بمكر، فقط عليك بالبساطة"^(٢٢). هذه مقولة لا يمكن الاعتراض عليها، بل تعكس طبيعة أعمال تشيخوف ذاتها، لكنها تثير التساؤل. إن سافينا وكل المدرسة التمثيلية التي جاءت منها، قد ترى في المسرحيات مجرد فرصة يقدمها الدور، والدور يُقيم من خلال سطور بعينها. لقد تم الحديث عن كل شيء، وما أسمته سافينا دوراً لم يكن ليوجد لدى تشيخوف: فقد كانت هناك لمسات وتفاصيل كثيرة جداً، ولا حاجة إلى الأحداث أو النقاط الواضحة. من ثم كان الدور التشيخوفي الوحيد الذي نجحت فيه كان دور أنا في مسرحية إيفانوف، وهي شخصية "مفرطة الحساسية" عبّر عن مأساتها في دور مزدوج مع البطل، وليس في تداخل مع الشخصيات الأخرى.

ومع ذلك ظل مسرح ألكسندرا يقدم مسرحيات تشيخوف. ففي عام ١٩٠٥، وفي ذروة الثورات الجماهيرية، قرر المسرح عرض بستان الكرز. وبدأ التوقييت موفقاً، "ونظر الشباب إلى أحاديث بتيا تروفيموف عن الحياة المستقبلية وكأنها خطب ثورية"^(٢٣). وضمت عروض المسرح الأخرى مسرحيتي ثانيا عام ١٩٠٩

والشقيقات الثلاث عام ١٩١٠. وقبل ذلك بعام، عندما حرصت كوميسارزفسكايا على لعب دور في الشقيقات الثلاث لربحها الخاص، حاول المؤلف إثراءها عن ذلك بأن ذم عمله نفسه: "لقد ثبت أن المسرحية مملة ومضجرة ومربكة، وأقول مربكة لأنها تضم أربع بطلات، ومزاجهن - كما يقولون - غير مبشر"^(٢٤). وفي عام ١٩١٠ ظلت مخاوفه قائمة لأن عادات مسرح ألكسندرا القديمة استمرت قائمة. وظلت كل شخصية تقدم قدرتها التمثيلية بشكل منفرد، وعندما بدأ الرقص في حفلة شروفتيد Shrovetide في الفصل الثاني، هبط دافيدوف الذي لعب دور الدكتور شيبوتيكين إلى وسط أسفل المسرح، وأدى رقصة قوزاقية نالت كل الاستحسان^(٢٥). ولم تتطلب مسرحيات تشيخوف إبداع صور فردية أيا كانت حداتها؛ بل إعادة إخراج سيل الحياة المتدفقة.

مشاهد من حياة الريف

كانت المقاطعات أفضل حالا في بعض الأوجه من العاصمة من حيث فرصتهم في مشاهدة تشيخوف، فقد ظلت عروض إيغفانوف ومسرحيات تشيخوف الفارس تقدم بانتظام، وعرضت الخال فانيا عرضها الأول بمسرح الفن بموسكو في نيزنى نوفجورود. وكان تشيخوف ضمن برنامج النجوم الجوالين في الريف مثل كوميسارزفسكايا^(٢٦). لكن الجانب السلبي لهذه الغزارة كان يمثل الحالة البدائية لمعظم المؤسسات المسرحية، ففي إليتس - على سبيل المثال - فاقت فرقة الهواة فرقة المحترفين بقدر كبير من حيث بريق شهرتها، وعندما بعث تشيخوف نينا إلى إليتس بنهاية عروض النورس، أدرك هو وجمهوره أنه حكم عليها بالعمل مع فرق المناطق الريفية أشباه السكارى، إذ يؤدون عروضهم أمام جمهور بدائي غير مهذب^(٢٧).

خطط مايرهولد لدى مغادرته مسرح الفن أن يؤسس فرقته التمثيلية الخاصة في خيرسون. وهذا عمل أزعج تشيخوف الذي لم يقبل مغادرة ذلك الممثل الشاب لمسرح موسكو الفنى بالرغم من كل هواجسه تجاه المسرح. لقد شعر الكاتب المسرحى بأن مايرهولد كان في حاجة إلى رفع معنوياته؛ لأنه "لن يستريح في مسرح خيرسون! فليس ثمة جمهور للمسرحيات هناك. فلا يزالون يطلبون المستوى الشعبى من الأداء. على أية حال؛ خيرسون ليس بروسيا ولا أوروبا"^(٢٨). وخطط مايرهولد موسمه بما يحاكي ريبرتوار مسرح الفن، بما في ذلك الشقيقات الثلاث، والخال فانيا، والنورس، وبهذا الترتيب. وأخذ مايرهولد يعد كل مسرحية خلال أيام قلائل بأقل ما يلزم من الاستعدادات المسرحية للعرض بما لا يزيد على ثلاثة أيام، وساعده في ذلك حماسة ممثليه الذين ضموا ممثلين من مسرح فيلهارمونيك، ومسرح الفن بموسكو، وهم متقاربو الأعمار.

وذهب إلى المسرح من خيرسون - التي يبلغ عدد سكانها ٣٥ ألف نسمة - ألفان فقط، من بينهم ثلاثمائة فقط من المحبين الحقيقيين للمسرح. لكن، وبفضل مايرهولد، اعتبرت خيرسون أول مدينة إقليمية في روسيا تشاهد عروضاً على نسق مسرح الفن بموسكو. لقد أقر مايرهولد نفسه بأن عمله الإخراجى الأول كان "محاكاة ذليلة لستانسلافسكى"، حتى وإن لم يعد يتفق مع كل جوانب هذا الاتجاه^(٢٩). وقد اتبع نمودجه كثير من الممثلين الذين جلسوا في قاعة مسرح الفن بموسكو ليدونوا كل تفاصيل العرض التي أمكنهم ملاحظتها.

وكانت الشقيقات الثلاث التي افتتح بها مايرهولد موسمه الأول في ٢٢ سبتمبر ١٩٠٢، قد عرضت في خيرسون بواسطة فرقة أخرى، إلا أنها لم تكن معروفة في عرضها الجديد "الذي تم بحساسية الجماعة"^(٣٠). "لقد سمعت نسمات جديدة تتخلل أشجار البتولا" في الفصل الأول. "وأخذ جو الخريف القاسى يقصف بالنوافذ" في الفصل الثانى. وسادت بالفصل الثالث حالة عامة مزعجة من "العصبية

والقلق"، ويشير أحد المقالات - الذى ظهر في مجلة محلية - إلى ما جذب انتباه الجمهور في الخال فانيا:

سيدتان: هل لاحظتِ، يا حبيبتى. كيف طُرح إناء الزهور أيضاً؟

وكيف دقت ساعات الحائط؟ والستارة الصغيرة؟

والصرصار؟ والرعدا والمطر!

وكيف سارت العربة فوق الجسر؟

وكيف رنت أجراس الخيل؟

وهل لاحظت ملابس زوجة البروفسيور الخارجية؟

وأكمام عباءتها؟ ومخرماتها؟ وكشكشاتها؟^(٣٢).

وكرر مايرهولد أدواره لتوزينباخ وتربلييف، وأضاف إيـفـانوف وأستروف أدوارى. وكان دور أستروف الذى أداه أكثر وهجاً وعصبية وحساسية مزاجية من أداء ستانسلافسكي: "إنه تائه، معذب لا ينسى المريض الذى توفى تحت تأثير الكلوروفورم، وهو غاضب من القدر الذى زوج أستاذاً بفتاة مثل إلينا"^(٣٣)، وهذا تفسير تخطاه مسرح الفن عمداً.

لقد تمكن مايرهولد بفضل نجاحه من أن يفتتح موسماً آخر في خيرسون، تحت اسم رابطة المسرح الجديدة. وهو اسم يشيد بمسرحيات ريبرتواره التى تجسد مبادئ المسرح الحديث. لكنه سرعان ما استنفد إمكانات المدينة، واضطر إلى استمرار التنقل. وفى عام ١٩٠٤ / ١٩٠٥ قدمت فرقته عروضاً في تفليس (تبليسي الآن)، وهى عاصمة جورجيا. وطالما عانت المناطق الحدودية في الإمبراطورية من الاستعمار الثقافي الروسي، وإن كانت عملية الاستيعاب قد تمت في العروض الأولى لتشيخوف باللغة الجورجية. وفي نسخة جريجورى فولسكي Grigory Volsky من مسرحية الدب (١٨٨٩)، تغيرت أسماء الشخصيات، كما غيرت

المنازلة من المسدسات إلى السيوف، بما يتفق مع عادات القوقاز. وأعاد م. ناسيدز M.Nasidze تسمية نيكولاى إيفانوف نيكو دزماراشفيلي (كما أعيد تسمية المسرحية إلى: ضحية انعدام الشخصية) وأصبحت اليهودية أنا شخصية أرمينية، وذلك لاختراق طبيعة مسرحية إيفانوف (١٨٩٠) النمطية. ومع ذلك رأى النقاد أن المسرحية تبعث على الملل^(٣٤).

وصلت مسرحية الخال فانيا - التي كان لها أثر بالغ في جوركي - إلى تفليس عام ١٨٩٩. ودهش النقاد في مسرحية القوقاز لأن كل فرد في ذلك المجتمع الإقليمي أمكنه التوحد مع الشخصيات التي رُسمت بدقة، لأن كل واحد منهم قد رأى أناسًا موهوبين يبذلون مواهبهم^(٣٥). لكن المثقفين الجورجيين لمسوا شيئًا غريبًا في الشخصية التشيخوفية. وأشار أحد النقاد في معرض مناقشته لترجمة بستان الكرز عام ١٩٠٤ إلى "الشخصية العامة للحياة الروسية، والحالة المزاجية الطبيعية لأبناء الشمال والسمات الروسية النموذجية"^(٣٦)، كما لو كان أبطال تشيخوف الحالمون بشكل ممل لا يشتركون في شيء مع عنف واندفاع القوقاز. وفي تفليس، أثارت عروض مايرهولد لتشيخوف الإعجاب، بالرغم من بعض شكاوى الإفراط في الواقعية. وذكرت الشقيقات الثلاث لتسقيها الجريء لحركة الشخصيات التي "جلست واتخذت موضعها على المسرح بحيث لا تواجه الجمهور دائمًا، بل أعطت ظهورها له، أي إن الحائط الرابع افترض غيابه بما يسمح للجمهور بمشاهدة ما يجري داخل الحجرة"^(٣٧).

وبالنسبة إلى بستان الكرز، أدى نجاح افتتاحها بموسكو إلى طلب كبير على حقوق العرض. وتمنت كوميسارزفسكايا أن تفتتح مسرحها الجديد في بطرسبورج "بهذا العمل الصعب إلى حد الجنون"^(٣٨). وأخذت جماعة من ممثلي بطرسبورج والفرق الموسيقية في تاجاندروج ونيكولايف، ومسرح الرابطة الأدبية بكيف، وأحد مديري الفرق في قورونيز، وكثيرون آخرون، أخذوا يخرقون تشيخوف بطلباتهم.

ومع ذلك كان مايرهولد في مقدمة الميدان، إذ عرض بستان الكرز في خيرسون بعد افتتاح مسرح الفن مباشرة تقريبًا، فلم يشاهد بذلك عرض ستانسلافسكي أو نسخته. وبالرغم من ملاحظات مايرهولد التالية على المسححة الغامضة لهذه الكوميديا، فقد وصف أحد النقاد عرضه للبستان بأنه "نوع عادي من المسرحيات مملوء بالشخصيات الهزلية والخادמות وراعيات البيوت". وعرضت شخصية تروفيموف على يد أحد المخرجين بشكل كوميدي جدًا، حتى إن جملته "مرحى بالحياة الجديدة" قد أثارت الضحك^(٣٩). وبعد ذلك سينتقل مايرهولد إلى دور جاييف.

إن النمو المفرط للبساتين كان معناه تقزّم كثير من العروض الأخرى وتقليم بعضها بشكل مفسد. لقد شاهد إفتخي كاربوف المسرحية عام ١٩٠٤ في مسرح بالطا لفرقة من سيياستوبول. وقد أعلنت الحروف الكبيرة على لوحات الإعلانات أنها سوف تعرض بما يتفق مع الأسلوب الإخراجي لمسرح الفن، وتحت إشراف المؤلف نفسه. إلا أن النتائج جاءت بما يخالف ذلك الإعلان، فبعد ساعة من الانتظار يرتفع الستار ليكشف عن "مشاهد ممزقة متعجلة، وملابس مسرحية بالية، ومقاعد قليلة خشبية، ويبدو أنه كانت هناك مساومة لاستئجار دولا ب ملابس كي يبدو جديدًا. وفي النافذة تجد غصنًا ممزقًا منحوتًا من الورق بشكل فج، وقد وضع ليدل على وجود بستان الكرز نفسه". فيخيل للمرء من ذلك الأداء المسرحي المبتذل أنه يشاهد مسرحًا متخلفًا. وكان تأثير مسرح الفن واضحًا جدًا لدى مساعد المخرج الذي جلس في خلف الخشبة.

وفي أثناء العرض لم يتوقف عن الصفير والنعيب كالغراب، والهديل كالحمام، والصرير كالحشرات، والنعيق كالضفدع، والسقسقة كالطيور، وذلك هو يلفظ بصوت مكتوم سطور الممثلين. لكنه لم يستطع السيطرة على الملحن الذي أخذ يحبو فعلا من صندوقه ليعطى الممثلين نص المسرحية. وقد غطى صوت الملحن الأجش على أصوات الممثلين وعلى شدة الطيور ونقيق الضفادع.

والنتيجة شيء مجنون تماما. فالممثلون لم يستطيعوا سماع الملقن، فأخذوا ينتشرون على خشبة المسرح في يأس وقد صمت آذانهم بسبب "الطبيعة المستيقظة". ولم يكونوا قد حفظوا أدوارهم بعد، فأخذوا يعبثون بالنص بلا رحمة، ويشردون بعيدا، ويتوقفون في صمت بشكل عبثي ليستشعروا الجو الذي يدعوهم.

ولم يستطع جمهور المسرح الغفير فهم الحوار، وأخذت الصفوف الخلفية تصيح "أعلى! ماذا! لا نسمع! أيها الملقن لا ترفع صوتك. أيتها الطيور، اصمتي". وشعر كاربوف بالحرَج نيابة عن تشيخوف، بل أصابه صدام نصفي فتسلل خارج المسرح بعد الفصل الثالث^(٤٠).

لم تستطع هذه الإخفاقات ولا هؤلاء المقلدون الزائفون لستانسلافسكي أن يخففوا من حماسة الجمهور الإقليمي لمسرحيات تشيخوف، وتشهد على ذلك حالات الزحام في يالطا، "إن كل ما يريده المرء هو اسمك على لوحة الإعلانات - وهذا يكفي لامتلاء المسرح". وقد كتب المخرج الريفى إيڤان روستوفتسيف Ivan Rostovstev إلى تشيخوف رسالة بهذا المعنى عام ١٩٠٠ وهو في نوفوشيركاسك - وذلك على عكس ما حدث مع كاربوف - حيث أصر على أن "الممثلين يتعاونون معا بانسجام، ويتعاملون مع كل عبارة وكل كلمة باحترام حقيقى، ولا يسمحون لأنفسهم بأي حذف^(٤١)". واستحوذ الإعجاب على الجمهور منذ البداية بالوصف الرائع لحالة السأم الواضحة في الخال قانيا، وتوحدوا مع مشاعر العصبية المدمرة لدى ترييليف، واستشعروا عقده بالنقص.

لقد كان لبستان الكرز أثر قوى بشكل خاص فى طلبة الجامعة الذين توحدوا مع ترييليف، ففي أثناء كتابة المسرحية ظل تشيخوف على دراية بانتفاضات الطلبة التي بدأت في بطرسبورج عام ١٨٩٩ لتصل إلى ذروتها في مظاهرة جماهيرية عامة في مارس ١٩٠٢، لكن السلطات قمعتها بوحشية. لقد خشى تشيخوف على كيفية تضمين الأبعاد السياسية لشخصية تروفيموف داخل المسرحية، وذلك لعدم استثارة تدخل الرقباء، فتبدلت سطور تروفيموف في الفصل الثانى حول الظلم في

الماضي، وعدم العدالة في الحاضر بعبارات مخففة. لكن مع هذا الحذف، أثيرى كاشالوف الدور بذكريات أيامه هو عندما كان طالبًا في بطرسبورج، حين حضر مظاهرات الجناح اليسارى حاملاً أحد مجلدات بليخانوف في جيبه^(٤٢).

كان المشاهدون اليقظون خارج موسكو يقرءون ما بين السطور بأسلوب أصبح فيما بعد مهارة متأصلة لدى الجمهور السوفيتي. فنجد طالبًا من كازان يدعى ق. ن بارانوفسكي، يخبر تشيخوف باستمتاعه و"نشوته العجيبة التي لا تتفد" لدى سماع طلب ترفيموف "المفعم بالحماسة والجريء القوى الحقيقي... من أجل حياة جديدة مشرقة... وعمل نشيط مفعم بالحياة والقوة، أى من أجل الكفاح الجسور الذى لا يهاب".

وامتلأ المسرح عن آخره، فقد كانت الروح المعنوية مرتفعة جدًا، وهذا أمر لا يصدق. إنى لا أدرى كيف أشكر وأعبر لك عن عميق امتنانى لما منحتنى من سعادة وللآخرين ولكل البشر^(٤٣).

لقد كان بارانوفسكي متأثرًا جدًا بهذه التجربة التي تابعها، حتى إنه أتبع ذلك المديح الشديد بأن ربط بين المسرحية وبين قضايا الساعة السياسية الساخنة في ذلك الوقت ربطًا مباشرًا قائلاً:

كم هو أحمق رقيبنا هذا حتى يسمح بعرض هذا الشيء وطباعته. إن السر كله يكمن في لوباخين والطالب تروفيموف [...]. إن ذلك الطالب الدائم الوجود لشخصية جماعية. إنه كل الطلبة. وهو صديق لوباخين، فهما يسيران يداً بيد نحو تلك النجمة اللامعة البراقة التي تتوهج بريقاً هناك... على بعد".

وكل شخصيات المسرحية رمزيون... إن بستان الكرز يمثل روسيا^(٤٤).

تتمثل قيمة المسرح الريفى لتلقى تشيخوف وقيمة تشيخوف المقابلة لتطويره بوضوح في عمل باقل باقلوفيتش جايدبوروڤ Pavel Pavlovich Gaideburov. فعندما كان في الواحدة والعشرين نظم - بوصفه ممثلًا ومديرًا - أول موسم إقليمى

له في خريف ١٨٩٩. وللعالم أجمع قد أعلنت لوحات الإعلان أن النورس ستعرض "وفقاً للأسلوب الإخراجي لمسرح الفن بموسكو". لكن جايدبوروڤ لم تكن لديه معرفة بمبادئ الإخراج الحقيقية الأساسية لدى ستانسلافسكي. كما أن فرقته لم تضم تجريبيين يشبهونه في التفكير، بل ممثلين اهتموا فقط بالنجاح الشخصي، وكان كثير منهم مدمنى كوكايين، أو خليعيين متحررين، وقد أقاموا علاقات مع الجمهور لضمان شعبية المسرح^(٤٥).

وتحسنت معرفة جايدبوروڤ قليلاً عندما قضت زوجته - وهي أيضاً الممثلة الأولى وشقيقة كوميسارزفسكايا، وتدعى سكارسكايا Skarskaya - قضت موسم ١٨٩٩ - ١٩٠٠ بفرقة مسرح الفن، ولم تتبع أي منهما جماليات ستانسلافسكي وثاراً ضد دكتاتورية المخرجين. ودخلت سكارسكايا فرقة نيزلوبين في نيزنى نوفجورود، وذلك بعد موسمها في مسرح الفن بموسكو، وطلبت تمثيل النورس لحسابها الخاص. وكان ذلك أفضل العروض مكانة، وأفضلها إدارياً على مستوى المسارح الإقليمية، بالرغم من إنجازه خلال بروقتين فحسب. ويتذكر جايدبوروڤ بعد ذلك ويقول: "إن ذلك يوضح كيف قدر المسرح مسرحيات تشيخوف، وأيضاً كيف كان توجه الجمهور العام نحوه؛ لأن عموم الجمهور هم الذين يحددون التوجه بشأن شباك التذاكر: لقد اقتنع المسرح بعد العمل في النورس بأن المسرحية لن تتكرر... لكن الفائدة كانت النجاح"^(٤٦).

وبالرغم من الجهل بأسلوب الدراما الجديد، فإن جايدبوروڤ قد حقق بوضوح بعضاً من أهدافه عندما افتتح موسمهم في نوفجورود بالخال ثانياً في ٢٠ سبتمبر ١٩٠١. وقد أصرت الدعاية السابقة على أن الفرقة تعمل فقط بدافع من "رغبتها المخلصة في خدمة الفن"، ولن يتم عرض مسرحيات هزلية، وأن "صاحب الفرقة لا يسعى إلى أهداف تجارية بحتة"^(٤٧).

ومجرد وجود اسم تشيخوف على برنامج إعلانات الفرقة أصبح بمثابة بيان يعلن المبادئ الأيديولوجية والفنية، بهدف جذب الشريحة ذات التوجه التقدمي

للمسرح. لكن اسم تشيخوف لم يكن بمثابة معيار أدبي يلتف حوله الثائرون السياسيون، بل على العكس، فقد كان يراه الجمهور عمومًا كاتبًا كوميدياً. وكانت عناصر ارتباطه الطويل بسفورين وتجنبه للأحزاب، وانتقاد ميخائيلوفسكى الشهير بأن تشيخوف كاتب لا يكثر بتناقضات الحياة، كلها كانت إشارات على عدم اهتمامه بالسياسة. وثار الشعور بعدم الاكتراث المفترض هذا بسبب "جو" عروض تشيخوف، تلك الخاصة التي تم تلقيها بوجه عام على أنها "السمة التشيخوفية Chekhovianism".

كان قرار جايدبوروڤ لافتتاح ريبورتوار الجمعية التوفيقية بالخال فانيا مخططاً كخطوة أولى نحو خلق حركة تدفع الحياة وتحسنها من خلال الفن. واختيار فانيا لافتتاح موسم نيزنى نوفجورود أخذ يشيع في المجتمع مثل الفضيحة؛ لأن كل شيء في المسرحية سار عكس التقاليد المسرحية للجمهور الذي دفع مالا. لقد طلب من مصمم ديكور فرقة نزلوبين (التي فشلت الموسم السابق) أن يتولى أمر الديكور، لكنه رفض تجهيز مناظر صندوقية بأبواب ونوافذ جانبية، معتبراً أن مثل هذه الواقعية خيانة للقواعد المسرحية". ورأى أن كل شيء على خشبة المسرح من الأفضل له أن يحمل خاتم التقاليد المعهودة وشعارها؛ لذا يجب أن تكون الأبواب نفسها مسرحية^(٤٨). وقد تحولت مقابلة مع رئيس الشرطة للحصول على الأنونات الضرورية إلى محاضرة في الذوق الإقليمي الجماهيري:

ماذا؟... لقد قررت أن تفتتح الموسم بالخال فانيا؟ لم أسمع قط بهذه المسرحية. لا... أو؛ معذرة - إنه تشيخوف - أليس كذلك؟ أتذكر، أتذكر، لقد كتب بعض المواقف المضحكة، لقد سمعت... نعم، نعم، الآن هناك جدل حول الخال فانيا..... إنها لمشكلة، إن عملك في مشكلة حقيقة. إنك لا تعرف جمهورك جيداً، وفيما يبدو... إنك كما ترى أن مواطنينا يطلبون الكثير عندما يتعلق الأمر بالمسرح... إنهم مدللون... هل مثلاتك جميلات؟ كيف يبدو؟ أى ما هيئتهن؟ إن جمهورنا لن يحتمل أصحاب القبلات الصغار قبيح المنظر^(٤٩).

وقد ذهل جايدبوروڤ بعد الاستقبال الحار للمسرحية والثمانية آلاف روبل التي كسبها بعرض مسرحيات "فكرية" طوال الموسم، ومنها الشقيقات الثلاث، وهذا بعد ذلك التبدل والغباء لرئيس الشرطة، وعدم خبرة جايدبوروڤ نفسه.

وكان ما تبقى من مشوار عمل جايدبوروڤ فيما قبل الثورة هو دور المبشر بتشيوخوف والدراما الجديدة، فقد أسس المسرح المتجول، ثم مسرح بالاسترا، الذي سيصل إلى أبعد المجتمعات، ويكشف لهم عن إنجيل الأدب الحديث، على عكس ما تفعل الفرق الإقليمية المتجولة. ولم يكد يوجد في روسيا موضع إلا وعرض فيه المتجولون أعمال تشيوخوف، وعادة ما كانت المذابح والانتفاضات تعرقل الجولات. لكن الخال فانيا كانت تعرض في مسارح ممثلة حتى في المناطق النائية المجهولة. وأشاد إيفجينى فاختانوجوف بالعرض الأول لجايدبوروڤ لبستان الكرز في منطقة فلاديكافكاز النائية. وقبل الحرب العالمية الأولى، أمكن لصحيفة اليوم أن تقول: "مهما يبدو ذلك غريبًا، فإنه لا يوجد مسرح كلاسيكى واحد في بطرسبورج. إنك تحتاج إلى الذهاب إلى أقصى الأرض إن أردت مشاهدة شكسبير أو تولستوى أو تشيوخوف، تذهب إلى مشارف المدينة حيث يقبع مسرح جايدبوروڤ بين المصانع" (٥٠).

ومن الاكتشافات الجيدة لهذه الهجرة الراقية فكريًا؛ أن إخراج أعمال تشيوخوف لم يكن يتطلب فى الديكور وجود الأبواب المسحورة الخاصة بمسرح الفن بموسكو. وقارن الناقد آرئيل - وهو أحد نقاد بستان الكرز لجايدبوروڤ عام ١٩١٨- تجربة نزع السمة "الطبيعية عن العرض بالعرض الكلاسيكى للموسكويين". فقد كانت هيئة الديكور في أدنى مستوياتها: فيقع الفصل الأول على خلفية من الجدران البيضاء، وهناك موقد مشتعل على أحد الجوانب، وستارة صغيرة على الجانب الآخر، أما الفصل الثانى فيقع على خلفية سماء مفتوحة قماشية والشمس المحترقة المتوهجة تأخذ في الخفوت تدريجيًا، والفصل الثالث يقع في حجرة رسم طُليت بشكل بدائي، وتناغمت الموسيقى مع ظلال الراقصين التي

تبدو متحركة عبر باب مفتوح. ووجد الناقد آرثيل أن جعل عناصر الديكور بسيطة في المسرحية ذات المضمون النفسى العميق "يؤدى إلى تكثيف قوة التجربة، ويوفر ويركز انتباه المشاهد، حيث يركز على الأساسيات، وقد أجاب آرثيل بذلك على اعتراضات نيكولايف على عرض البستان لمسرح الفن بموسكو... إن بستان الكرز يمكن (بل يجب) أن تتحرر من ذلك التشديد على التفاصيل، حيث إنه تشديد سقيم وعقيم وضار، تلك التفاصيل التي جاء بها مسرح ستانسلافسكي إلى المسرحية. وفي الوقت نفسه استشعر أحد النقاد أن تحرير المسرحية من تفاصيل الزمان والمكان على يد جايدبوروڤ "قد حرّمها من تلك السمة الخفية الضرورية - وهي عبق بستان الكرز القديم المحتضر الأريج"^(٥١). إن صعوبة الموازنة بين الشمولية والحنين إلى الماضي ستظل قضية محورية في العروض المسرحية التالية للكوميديا.

الفصل الخامس

تشيخوف يتجه غربًا (أوروبا ١٨٨٨-١٩٣٨)

ترجمت "بستان الكرز" لتعرض في برلين وقيينا، إلا أنها لن تلقى نجاحًا هناك؛ لأنها لم تشتمل على بلياردو، ولا على السمات المميزة للوباخين، ولا على أسلوب تروفيموف كطالب.

مرسل من تشيخوف إلى أولجا كنيبر^(١).

نادرًا ما نجد تفاوتًا بين مستويات تقبل تشيخوف على مسارح أوروبا الشرقية والشمالية. فقد عُرف في البداية مؤلفًا مسرحيًا ماهرًا للفودفيل. لم تلق مسرحياته الطويلة حين نشرت نجاحًا كبيرًا، حيث قدمت من خلال ترجمات متواضعة المستوى، وقد دفنت عبر عروض متواضعة أيضًا، لكنها لقيت ترحابًا من قبل بعض النقاد. ولكن بعد أن أثار مسرح الفن بموسكو الطريق - سواء من خلال جولاته أو من خلال رواه الأجانب - وكذلك بعد الحرب العالمية الأولى تحديدًا، أصبح تشيخوف علامة بارزة ومعيارية في الريبورتوار المسرحي، وخاصة عندما أيد قضيته الموهوبون من لاجئي الثورة الروسية.

الاستعمار الثقافي

لم يُقدر تشيخوف حق قدره في الدول التي سعت الإمبراطورية الروسية إلى الهيمنة عليها، وصبغت ثقافتها بصبغة روسية. فبعد انتصارها العسكري في ألمانيا وبوهيميا وأستراليا، قام مسرح الفن بموسكو بجولة إلى وارسو Warsaw في مايو عام ١٩٠٦، وقد قاطعها البولنديون. فمع تقديرهم لعروض ستانسلافسكي الجيدة الصنع ومجهوداته، فإن مجرد مشاهدة عرض روسي يُعد خيانة وطنية. ومع

وصف بعض النقاد لمسرحية الخال فانيا بأنها "أكثر الأعمال الأدبية مللاً"^(٢). فإن العرض قد فاجأهم وترك بداخلهم لهفة لمشاهدة مثل هذه العروض. ولهذا جاء تلقيهم لعرض مسرح الفن عام ١٩١٢ بستان الكرز أكثر حفاوة. وبهذا أصبح "فانيا" عرضاً ثابتاً على خشبة المسارح البولندية في وارسو وكراكو، وحقق جوه "الكابوسي" - المعبر عن الحياة الفارغة والمعاناة الصامتة - انطباعاً قوياً عما تحقّقه قصة المسرحية في ذاتها. وفي عام ١٩٠٧، بكراكو أخرج ولاديسلو بروكز Wladyslaw Prokiesz مسرحية النورس تحت اسم الزقزاق الشامي؛ وذلك كسيرة ذاتية تعتبر شخصية تريجورين هي المعبرة عن تشيخوف.

وكان لا يزال هناك إحساس بأن تشيخوف ذو صبغة روسية أصيلة، وأنه لا يحمل أى معنى يستطيع تقديمه إلى البولنديين.

في فنلندا - إحدى ضحايا الاستعمار الثقافي - تقبل الجمهور تشيخوف من خلال أحد مخرجيها، وهو إينو كاليمّا Eino Kalima الذي درس في موسكو وبطرسبورج، وكان متأثراً بشدة بمبادئ مسرح الفن بموسكو، خاصة دعوته إلى الصدق الروحي، وسلطة المخرج، والأداء المنضبط، واستخدام الصوت الطبيعي على خشبة المسرح. وقد شاهد هناك - وبدون انطباع سابق - عروض الخال فانيا، والشقيقات الثلاث، وبستان الكرز، واستفاد كثيراً من ثرائها. التحق كاليمّا في عام ١٩١٤ بالمسرح القومي بهيلسنكي، الذي كان مشهوراً بإنتاجاته المتسمة بالحميمية، وبالمضمون العاطفي القوي، وانضباط الإيقاع. وقد طرحت مقالاته "أفكار عن فن الدراما" عام ١٩١٥، أفكاراً عن تشيخوف، مستشهداً بمفاهيم ستانسلافسكي ومصطلحاته الفنية، لكنه تبنى أيضاً وجهة نظر تولستوي، مؤكداً الأفكار العقّدية وإخاء الإنسان. ينظر كاليمّا إلى تشيخوف على أنه باحث لا أدرياني للحياة، لعب على الوتر الديني، وأتم لحن الخلود.

التزم كاليمّا في عروضه بالإرشادات المسرحية الأصلية، وأصر على أن يؤدي الممثلون أدوارهم بشكل كامل، ولكن من خلال موهبتهم أكثر من اعتمادهم

على العقل. إلا أن نجاحه في ذلك الجانب كان نجاحًا جزئيًا. فلم يكن هناك ترابط بين الفريق في عرضه الخال فانيا عام ١٩١٤، وأسندت معظم الأدوار البارزة إلى أصغر الممثلين سنًا. اعتمدت المناظر المسرحية التي أعدها كارل فاجر Karl Fager على صور ديكورية لسيموف. وفي عرضه الرثائي ببستان الكرز عام ١٩١٦، أكد الإخراج المنضبط على الاضمحلال المأساوي للحياة الماضية أكثر من تأكيده الأمل في المستقبل^(٣).

بعد أن استقلت بولندا وفنلندا، استبعدتا على الفور أعمال تشيخوف من ريبورتوار المسرحيات القومية، وكذلك جوجول، وأوستروفسكي، وتولستوي، ووقف الشعور المعادي لروسيا حائلًا دون عودتهم. وبعد أن تم الاعتراف ببولندا كولاية مستقلة عام ١٩١٩، اعتزمت عزل نفسها عن كل ما هو روسي. وأقرت المسارح بأن مؤسسة مسرح الفن بموسكو تعد بنية مفيدة، لكنها نبذت عن عمد جمالياته، وخاصة ولعه بالواقعية النفسية. كذلك أهملت نظام المؤلف الدائم للفرقة. عندما تجولت جماعة براغ المنشقة عن مسرح الفن ببستان الكرز عام ١٩٢٨ ووصلت إلى وارسو، تم تقبلها بهجاء تشجيعي حار، وذلك على حد التعبير الساخر الناقد أ. سلونيمسكي A.Slonimski. وبعد عشر سنوات أعيد عرضها بإنتاج بولندي في وارسو، ووجد الناقد نفسه أن الشخصيات دوستوفسكية، ومهلهة بما يكفي للسخرية منها. وفي ظل الفاشية كان من الخطورة تبني ذلك اليأس التشيخوفي وتقبله.

تشيخوف في الثوب التشيكي

على مسرح بوهيميا في أكتوبر عام ١٨٨٩ تم التعرف لأول مرة إلى تشيخوف، وذلك من خلال عرضين متواضعين لمسرحية "الدب" التشيخوفية. وقد نال عرض الخطوبة استحسانًا أفضل. كان العرض من إخراج فرانتيشك كولر Frantisek Kolar على مسرح براغ القومي في عام ١٨٩٠، وأعيد عرض كلتا المسرحيتين على نحو منتظم في شتى أرجاء التشيك.

بعد برويفوى بروسىك Broivoj Brusik أول من ترجم أعمال تشيخوف إلى اللغة التشيكية، حيث دأب على العمل في هذا الحقل منذ عام ١٨٩٦ إلى عام ١٩٠٤. وعلى نحو يؤسف له كان يختصر ويحذف في النصوص دون أسباب واضحة: ففي ترجمته بستان الكرز، أهمل حوار أسترووف عن الأشجار في الفصل الأول، وفي الشقيقات الثلاث قلل من أهواء فيرشينين الفلسفية. وكان يعمل بثقة زائدة بالنفس، فيمنح نفسه حق التغيير، مما قلل من قدر دقة ترجماته؛ فعلى سبيل المثال: تحولت جملة "لم أمتلك طول حياتي أزهارًا كتلك" إلى: "لم أمتلك في حياتي نقودًا بما يكفي لشراء أزهار كتلك". وكلمات أولجا: "إنك اليوم لست في حالة مزاجية جيدة يا ماشا" تحولت إلى: "إنك اليوم في حالة مزاجية جيدة يا ماشا" (٤). ولم يكن لعجز بروشيك عن إيجاد مكانة لترجماته أثر كبير في عدم نجاحه بقدر ما حملته ذلك العجز من أثر كبير في المنظور الغربي لمسرح براغ.

فقد كانت هناك معارضة لقبول فكرة روسية جديدة، خاصة من تشيخوف الذي بدا مفتقرًا إلى "البراعة الفنية"، حيث كان التوجه نحو الأعمال المختبرة من ذي قبل، والتي حققت نجاحًا عظيمًا، وهى تلك الأعمال القادمة من باريس وبرلين. أرسل بروشيك ترجمته لمسرحية "النورس" إلى المدير الأدبي لمسرح براغ القومي، وكتب إلى صديق يقول:

أنت لا تعلم المشكلات التي نواجهها مع الدراماتورجيين؛ فأخبر من تعاملنا معه منهم لا يعرف مؤلفًا آخر سوى ساردو، والذي يترجم له أعماله، وكذلك لديه فكرة عن فيلم مدام سان جين الذي نال شهرته عبر عامين كاملين. فهو يتعهد بتقديم الفارسات الفرنسية، التي لم تشكل بهجة آبائنا فحسب؛ بل بهجة أجدادنا أيضًا. فإذا نجح أي عمل من المسرح السلافي، فعادة تقرأ عنه في صحيفة إليسترات زيتونج، حيث يكون قد عُرضَ في برلين أو ميونخ. لكننى سأحاول ثانية" (٥).

وبعد العمل على المسرحية لمدة عامين ونصف العام، طوى الدراماتورج ملفها، ربما لأنه سمع بمصيرها في بطرسبورج. وقد عرضت في النهاية على مسرح سفاندا في سميثوف خارج براغ في السادس والعشرين من ديسمبر عام

١٨٩٨، ولكنها فشلت. وصرح الناقد لمجلة تالي، قائلا: "إن المسرحية ليست جديرة بالعرض". ومع ذلك فقد اعترف بأنها اشتملت على وجبة من الفكر والثقافة الرفيعة^(٦). لقد كان تشيخوف يتلقى التعنيف بسبب رؤيته الخاطئة للحياة.

لقيت مسرحية الخال ثانيا استحسانا جيدا من قبل الصحافة، وعُرضت على نحو واسع النطاق منذ عام ١٩٠٠، بالرغم من ضجر الجمهور الجلي وارتباك الممثلين. وحتى العرض المتألق على خشبة المسرح القومي عام ١٩٠١، لم يحد من الشعور باختلاف تشيخوف عن الأسلوب المألوف للمسرحية التشيكية. في نوفمبر عام ١٩٠٤ عرض مسرح سفاندا بستان الكرز، مستخدما ديورا لمسرحية تشيكية كانت تعرض في المساء نفسه، ومع ذلك لاقت مديحا شديدا. وعندما عرضت على المسرح القومي في يناير عام ١٩٠٥، لاحظ النقاد تشابها غريبا بينها وبين مسرحية حلم منتصف ليلة صيف، وأطروا على الإدارة لتقديمها أعمالا ذات قيمة أدبية بعيدا عن المغامرات والمجازفات التجارية.

كان لجولة مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٦ أثر باق؛ فبعد أن قرأ مفكرو التشييك عن روسيا لمدة طويلة، أصبحوا في النهاية وجهًا لوجه مع ذلك الشيء الملموس. وتحت تأثير ذلك السحر، قرر مسرح براغ القومي أن يعرض الشقيقات الثلاث. ورغبة منه في منافسة مسرح الفن بموسكو، اتجه مسرح براغ القومي إلى طلب مساعدة ستانسلافسكي، منجذبين إلى الاستخدام البسيط للموسيقى، وتصميمات المناظر والملابس، خاصة الزي الموحد لملابس الفرق التي قد تنافسهم. طلب ستانسلافسكي متحمسا تخصيص بروقة للصور الفوتوغرافية. كما لفت أنظارهم إلى أن الأزياء الموحدة غالية الثمن، وأوصى بعدم التقائها مع الذوق الروسي، فمن الأفضل إيجاد خياط ألماني خاص بمسرح براغ^(٧). كانت النتيجة رائعة. واعتبر مشهد الوداع بين ماشا Masha وفيرشنينين (هانا كفابيلوفا Hana Kvapilova وإدوارد فويان Edwuard Vajian) نموذجا للتمثيل الحديث. وافترخت إدارة المسرح من تأثير فرقتهما، وخطت لعمل جولة بقيينا في إعلان مزدوج مع مسرحية هاملت، ولكن السلطات النمساوية منعت هذه الزيارة للثقافة السلافية.



(٩) إدوارد قويان في دور أستروث في عرض الخال ثانيا، مسرح براغ القومي ١٩٠١. قارن ذلك التصوير الطبيعي غير الجذاب بأستروث (الذي لعبه ستانسلافسكي) الأكثر أناقة في شكل (٥).

وفى ظل جمهورية التشيك (١٩١٨ - ١٩٣٩)، لاقت أعمال تشيخوف اهتماماً أقل. فقد استقبلت العروض الجديدة للنورس عام ١٩١٩ على مسرح فينوهاردى، وبستان الكرز على المسرح القومي ببرود، بل بعداء: فلا أحد لديه الوقت في فترة ما بعد الحرب العالمية لمغني "الجو الكئيب الحزين"، ممثل السلبية والكآبة الروسيين. كانت طليعة الحركة المنادية بالمستقبلية والبنائية قد سادت، وبدأت الواقعية قديمة الطراز. ولم تُستحسن عروض تشيخوف حتى ظهور جماعة كاشلوف (انظر الفصل الثامن) في براغ عام ١٩٢١، وعودة مسرح الفن بموسكو الأصلي إلى هناك، فقد كانت السنة التالية لذلك بمثابة إعادة دعم لتشيخوف. وكان للسياسات الدور الأعظم في تعقيد المجادلات الجمالية، حيث تنوعت المواقف تجاه هذه الفرق المسرحية وفقاً لمدى كون النقاد والجمهور رجعيين أو تقدميين، أو لاجئين من الروس البيض أو متحمسين فحسب، كل هذه الحالات تجاه التجربة السوفيتية أثرت في تنوع تلك المواقف. "من المستحيل أن نرحب ببستان الكرز كما فعلنا من ذي قبل"، ذلك ما كتب في أحد الخطابات:

عندما نشاهد الآن مالكي الأراضي المترهلين - غير القادرين إلا على التخاذل دون الفعل - يبددون أملكهم في سبيل ملذات باريسية، يجب علينا ألا نتعاس عن توبيخ المؤلف لتعاطفه وتسامحه بقدر زائد على الحد، كان يجب عليه أن يحاكمهم بصرامة وغضب أكثر من ذلك. لماذا يجب علينا أن نتشابه معهم ونعيرهم اهتماماً؟ [...] بل الأهم من ذلك هو أن نعرض نماذج جادة وذكية تكافح من أجل أنماط جديدة للحياة، وأن نعرض شيئاً أكثر أهمية من الطالب غير المتخرج تروفيموف وآتيا الرقيقة الجميلة^(٨).

وبين ذلك الإهمال العام، عُرِضَتْ مسرحية من بواكر أعمال تشيخوف لا تحمل عنواناً، وذلك على مسرح فينوهاردى بألمانيا في الثامن والعشرين من يناير عام ١٩٢٠، وأعيد عرضها بعد ذلك في التشيك. اكتُشفت تلك النسخة الضخمة المكتوبة بخط اليد في صندوق مخزني آمن في موسكو عام ١٩٢٠،

ونشرت بعدها بثلاث سنوات. قُدِّمَتْ بأسلوب واقعي، وتجسدت الشخصيات على نحو مصقول، ومع ذلك فشلت بلاتونوف (الاسم المطلق على هذه المسرحية)، لأنه لم يكن لدى المخرج فكرة إن كان يجب عليه أن يتعامل معها كمسرح صداقة (النواد)^(*)، أو دراما غنائية، أو كوميديا تهكمية. وسوف يستمر هذا التساؤل ليشوش فيما بعد على محاولات صياغة إنتاجات الصبا لدى تشيخوف في قالب مسرحي متماسك.

كان الإنتاج الرئيسي الوحيد لتشيخوف في تشيكوسلوفاكيا قبل غزو هتلر، هو الشقيقات الثلاث، من إخراج فوجتا نوفاك Vojta Novak على مسرح براغ القومي عام ١٩٣٢. تمنى المسرح إظهار ثوب المسرحية الجديد، وذلك بأن يبين كيف تحققت أحلام الشخصيات لتحرير المستقبل في ظل الظروف الحالية. ما يحدث داخل المسرحية هو "كفاح محموم لروح الإنسان لكي تملأ بشيء إيجابي في الحياة، تشكل أحداثها مرسمة الزلازل التي تقيس مدى الظلام والانحطاط في عهد بائد. ووفقا لرأي أحد النقاد الاجتماعيين^(٩)، فإن نوفاك في تعرضه لتلك المقطوعات المعبرة عن المستقبل، قد غير صوت عجلة التاريخ الطاحنة إلى "صوت بيانو"، وقد ألمح بوجوب تحول جميع الأنظار إلى روسيا السوفيتية، حيث ستصبح آمال الشقيقات الثلاث واقعا.

الأجواء الألمانية

وبمرور الوقت على وفاة تشيخوف، شوهدت كل من مسرحية السدب والخطوبة على أحد عشر مسرحا ألمانيا، ولم تعرض مسرحية النورس حتى عام ١٩٠٩. لقد أخفق تشيخوف في البداية في أن يصبح شعبيا في المسرح الناطق

(*) مسرح الصداقة (النواد) intimate: مسرح صغير، يؤمه عدد محدود من المتفرجين، يشاهدوا عرضا يؤديه عدد قليل من الممثلين الذين يؤيدون إقامة علاقات من التآلف الحميمي فيما بينهم (المترجم).

بالألمانية، بالرغم من ولع كثير من المخرجين المهمين بأعماله، من أمثال: بيرجان فيهلنج Jorgen Fehling ، وهاينز هيلبرت Heinz Hilpert. وقد أشار سيجفريد مالمينجر Siegfried Melchinger في تحليل متحيز إلى صعوبة ترجمة أعمال تشيخوف إلى الألمانية^(١٠).

ولو أن الشاعر راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke كان قد أتم خطته لترجمة أعمال تشيخوف كاملة، ربما لم يكن لهذه المشكلة وجود، فبعد رحلته الأولى إلى روسيا، أعدّ هو وصوفيا سيل Sofija Sill ترجمة لمسرحية النورس بهدف نشرها. ومع ذلك كان يرتاب في جدارتها للعرض على خشبة المسرح، فقد خشي أن يعمل المزج بين الكوميديا والدراما على إضعاف تأثيرها المرجو، لكنه مع هذا الارتياب كان يتمنى عرضها. كان ريلكه منجذبًا بشدة نحو مسرحيات تشيخوف، ولذلك عزم على ترجمة الخال فانيا، وكتب إلى المؤلف طالبًا نسخة مصححة. ولسوء الحظ لم تنشر ترجمته للنورس، ولم يترجم الخال فانيا^(١١).

وعوضًا عن ذلك وقع تشيخوف في أيدي المأجورين، فعمد المترجمون الألمان على نحو معتاد إلى استخدام نسخهم كتعليق أو كترجمة ارتقائية للنص، وذلك لتوضيح ما يكمن في نيات المؤلف. كان تحفظ الحوار ووضوحه وإيقاعه الخاص لدى تشيخوف، كذلك أسلوبه العامي والتعذيب الدقيق لما هو زائد، كل ذلك كان مقاومًا لهذا النوع من المعالجة^(١٢).

كانت مسرحية الشقيقات الثلاث هي أول مسرحية كبيرة تترجم إلى الألمانية في أثناء حياة تشيخوف، وقد ترجمها فلاديمير سونيكو Wladimir Czunikow ونُشرت نشرها في لايبزنج في عام ١٩٠٢ باعتبارها الترجمة الوحيدة المعتمدة... فقد كان سونيكو متماثلاً مع عمل المؤلف، وربما شاهد عروض مسرح الفن بموسكو؛ لذلك تميزت ترجمته بالثلاثية والأصالة التي افتقدتها الترجمات السابقة. كانت ألمانيته سلسة وطبيعية وصحيحة، ولكنه عمد أن يكون أقل حيوية عن النسخة الأصلية، التي قللت من تأثير فقرات بعينها. كانت هناك أيضًا حذف غير موفق،

مثل حذف الإرشادات المسرحية الخاصة باستخدام سولينى للعطر، ودفع أندريه للعربة، ووداع تشيوتكين لإيرينا، وأصبحت دعابة كوليجين المضحكة تقرأ كلغة لاتينية. كانت هذه هي النسخة الوحيدة المتاحة للقارئ الألماني لقراءة أربعين عامًا، وكان لها "تأثير عظيم في تلقي أعمال تشيخوف في ألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية" (١٢).

كانت الكآبة والقدر المشنوم بوصفهما الفكرتين الرئيسيتين في تفسير تشيخوف، يمثلان - منذ البداية - عامل إعاقة آخر في طريق شعبيته لدى جماهير المسرح الألماني. فقد كان تلقي أعمال تشيخوف جزءًا من اهتمام حقيقي بالتبادل الثقافي، لكن غربة كتاباته وتشاؤمها كانت من الميزات الرئيسية التي تم تأكيدها. تخلل المسرح الألماني اكتئاب قوي متمثل في مسرحيات هوبتمان Hauptmann وأسلوب الكاتب التراجيدي جوزيف كاينز Josef Kainz، في حين افتقد ذلك المسرح سحر السقطات المميّنة والضعف العصبي وجاذبيتهما، وهما عنصران جذب في الدراما الألمانية القومية.

حتى هاينريخ ستومك Heinrich Stumcke - الذي نشر ترجماته الخاصة لأعمال تشيخوف - اعترف بأنه يجب على المؤلف أن يتحاور مع المعارضة من قبل النقاد والجمهور، "مسلمًا بأن المؤلف كان مايسترو الجو العام للعمل، وأعرب عن أساه للقصور الذي يشوب حبكة تشيخوف وغياب عناصر الإثارة" (١٤). تعرض العرض الألماني الأول لمسرحية النورس من ترجمة ستومك في مسرح برسلو لوب لإخفاق تام، والذي كان قد عرض في نوفمبر عام ١٩٠٢. فقد كان الجمهور "يعلن عن غضبه من الحين إلى الآخر" (١٥). وفي مايو عام ١٩٠٣ - ولأول مرة - تم عرض خاص للخال قانيا لضيوف فرقة الأكاديمية الدرامية، وذلك على مسرح ميونيخ في مارس ١٩٠٣. صرح ناقد صحفي مجهول أن الخال قانيا لا تمثل الفكرة المألوفة عن العرض المسرحي، متشككًا في إمكانية عرضها بنجاح في مسرح عام شعبي، وختم قائلًا إن مسرحيات تشيخوف "لا تبلغ قوة أعمال تولستوي في التعبير الدرامي، ولا أصالة جوركي وابتكاره" (١٦).

وبمرور عامين، ذهب جمهور برلين لمشاهدة الخال فأنيا، وقد حاول المخرج إ. فيلتش إعادة خلق جو الضيعة الروسية، لكن تكلف الممثلين أعاقه^(١٧)، حتى إن ستومك تنبأ للمسرحية بحياة قصيرة، حيث لاحظ أنه مع جودة الفكرة، فإنها عانت تخطيطاً شديداً. فالتصوير التدريجي والدقيق للأنفس كان يقاطعه على نحو شديد وفجائي مؤثر مسرحي انفجاري، مثل الطلق الناري. "فعلى المسرح يجب أن يكون المشهد القصير كافياً [...] لحث مشاعرنا ضد البروفسير وفأنيا"^(١٨). لم يستمر هذا العرض لأكثر من أربع ليالٍ فحسب.

وبعد ذلك جاءت جولة مسرح الفن عام ١٩٠٦. وتوقع نمبروفيتش دانشنكو أن يفهم الألمان تشيخوف، حيث كانت ألمانيا محل ميلاد فيلتشميرز Weltschmerz. وتحققت توقعاته كالعادة، حيث بكى هوبتمان في أثناء عرض الخال فأنيا، وأعلن أن أعضاء هذه الفرقة هم "آلهة الفن"^(١٩). حضر الممثلان كاينز وسونينثال Sonnenthal جميع العروض، ولغى الأخير جولة طويلة كان مخططاً لها كي يتسنى له الحضور^(٢٠). أصبح ألفريد كير Alfred Kerr - أحد نقاد برلين البارزين - نصيراً متحمساً وداعية لهذه العروض، فقد فتنه الفارق بين الأسلوب الإخراجي الألماني التقليدي والأداء المتناعم لمسرح الفن، ففي رأيه أن تفاعل الممثلين معاً قد خلق على الخشبة شيئاً إنسانياً يصعب وصفه؛ فقد عرضوا الحياة متمثلة ليست في أحداثها؛ وإنما في فجواتها ومواضع انحطاطها. وإضافة إلى ذلك، ولأنه لا يعرف إلا كلمات روسية ضئيلة جداً، وتشرب المسرحيات في شكلها المسرحي وليس كنصوص، فقد رأى أن قدرة ستانسلافسكي الإبداعية أعظم قيمة من كتابات تشيخوف. واعتبر الخال فأنيا والشقيقات الثلاث - بالنظر إلى نصيهما كأدب درامي - هزليتين ومحدودتين بالمقارنة بمسرحية مثل البطة البرية أو ميكائيل كرامر^(٢١).

على الجانب الآخر، عارض ستومك الذي اطلع على النصوص مباشرة، ما أسماه إخراج ستانسلافسكي البيئي environmental staging، عارضه كانحراف عن

نقاط المسرحيات الرئيسية، لكن مصطلحه أخفق في أن يكتسب شعبية في وصف تلك الظاهرة، مثلما اكتسب مصطلح كير Kerr : "مسرح الأجواء Atmospheric theatre"، الذي تردد بشكل كبير في ألمانيا كتعبير فعال. وذهبت صحيفة برلين اليومية إلى أبعد من ذلك، حيث وصفت مسرح الفن بأنه عبارة عن مجموعة من الدروس في حرفية المسرح:

يجب أن يتعلم تسعون في المائة من المخرجين الألمان من الروس كيفية نفاذ الصورة المسرحية إلى الصديق بدون تأكيدات زائدة. انظر كيف يكون الصديق هو كل شيء! تعلم أن تمثل ببساطة، وفي الوقت نفسه ينفذ تمثيلك إلى صميم القلب. تعلم أن تؤيد فكرة المؤلف، انس ذاتك، اعتل خشبة المسرح وكأنك شخص مختلف، وليس لك أن تتنكر ببساطة في زي شخصية أخرى^(٢٢).

التفت فردريك بايسل Friedrich Baisl - الذي أخرج الخال ثانيا على مسرح هوف بموناكو عام ١٩١٣ - التفت إلى تلك النصيحة، حيث ذهب إلى أبعد من ذلك، واستأجر الملابس والديكورات من مسرح الفن بموسكو. ولسوء الحظ، كان للإنتاجات المشابهة التي تبعت بقطة جولة مسرح الفن تأكيدات كثيرة على الجو، ولكنها لم تظهر على خشبة المسرح. وعندما أعيد عرض النورس من إخراج ستومك على مسرح هابل في برلين عام ١٩٠٩، وجده جاكوبسون Jacobson "مملًا بشكل لا يحتمل"^(٢٣). وقد اعتبره جمهور فيينا عرضًا فائراً ومبهماً إلى حد ما، بسبب "الصورة المختارة للتعبير عن الجو"^(٢٤). وقد لاقت نجاحاً أكبر عندما عرضت على مسرح لستسبيل Lustspiel في ميونخ عامي ١٩١١ و ١٩١٢. فقد عرضت خمسة وعشرين عرضاً، بالرغم من كلمات أحد صحفيين المسرح بأن "العمل الفريد، الذي يرجع تأثيره بالكامل إلى الجو، تكتفه معضلات خاصة بالمخرج والممثلين، وليست بضئيلة"^(٢٥).

وربما كرد فعل لوحشية الحرب وما تركته من حرمان، انطلق ولع متواضع بتشخوف من خلال المسرح الناطق بالألمانية منذ عام ١٩١٦ إلى ١٩١٩، حيث

عرضت بستان الكرز في فيينا وميونخ وبرلين، كما عرضت النورس في برلين مرتين، وفي لايبزج أيضاً، أما إيثانوف فقد عُرضت في برلين. إن العرض الفييني لبستان الكرز - والذي أخرجه إميل جيير Emil Geyer على مسرح فينر الجديد - كان بمثابة عرض تراجيوميدي: وقد رآه أحد الصحفيين "دراما أدبية بكل ما في الكلمة من معنى"^(٢٦). وانتظر المشاهدون سقوط فأس لوباخين بتلهف شديد. على الجانب الآخر، لاقى العرض البرليني لبستان الكرز نجاحاً ضخماً، وقد أخرجه فريدريك كايسلر Friedrich Kayssler عام ١٩١٨، لكنه اختفى عن المسرح الألماني لمدة عشرين عاماً. عُرضت الشقيقات الثلاث لأول مرة على مسرح شيلر في برلين عام ١٩٢٦، وأخرج العرض يرجن فيلنج. وقد وجد النقاد ممن قارنوه بالعرض الأصلي لمسرح الفن بموسكو أنه يفتقر إلى الأصداء المدوية، لكن نسويته قد بدت مناسبة عن أي وقت مضى: "حيث انعكس فيه قَدَر النساء في الوقت الحاضر، ألا وهو: الموت، عتمة الآفاق، اليأس. وهذا ما يقدمه العالم لملايين الفتيات اليوم"^(٢٧).

جدير بالملاحظة، أن أعظم مخرجي العالم المتحدثين بالألمانية، ماكس راينهاردت Max Reinhardt، قد فشل في أن يواجه تحدي تشيخوف. فقد أخرج مسرحية الدب فقط على المسرح الصغير في برلين عام ١٩٠٥. فالفرصة المفقودة تحدث ارتباكاً. اعتمدت قوته كمخرج على حشد من الفرق القوية واستحضار أسلوب الجو في عروضه بفضل وسائل حية قوية. وفي الحقيقة فقد وضع تصوراً للخال فانيا قبل أن يبدأ إخراج لسالومي، وروح الكون، والأعماق الدنيا، تلك الأعمال التي أسهمت في تأسيس مكانته كمخرج عظيم، وقد ظهرت خطط تشيخوفية مشابهة من حيث الإخفاق طيلة مشوار عمله، وغالباً ما كان يُظهر تفوقاً لتفجيريه فيضاً من الإبداع عبر إخراجات أخرى: فقد خطط راينهاردت لإخراج الشقيقات الثلاث، بعد بروقات لمسرحية بقطة الربيع لفيدكيند Wedekind. وفي عام ١٩٢٧ كانت بستان الكرز قيد العمل لعرضها على مسرح فيينا. وعلى أرض

الواقع، فإن المسرحية الوحيدة الطويلة لتشيخوف التي ظهرت على خشبة الراينهارتية هي مسرحية إيسفانوڤ، للمخرج فليكس هولاندر Felix Hollander عام ١٩٢٠، وذلك باستوديو بالمسرح الألماني، في برلين. وقام ألكسندر مويسي Alexander Moissi بالدور الرئيسي فيها، وقام فيرنر كراوس Wernner Krauss بأداء دور ليبادوف. وبمجيء هتلر إلى السلطة، غادر راينهارت ألمانيا، وخطط للاحتجاج على تبعية الفنون، وذلك بتجوال فرقة مسرحية ضمت كلاً من هيلين ثمنج Helen Thiming، وباولا فيسلي Paula Wesselly، وماكس بالينبيرج Max Pallenberg، وفلاديمير سوكولوف Vladimir Sokolov. وتحمل هذه الفرقة في جعبتها ريبيرتواراً من أربع مسرحيات، من بينها الشقيقات الثلاث. لكن الفشل قد لحق بهذه التجربة هي أيضاً. وفي عام ١٩٤٢ كان راينهارت لاجئاً في هوليوود، ولا يزال يضع تصوراً للشقيقات الثلاث، ما منعه في هذه المرة كان الموت^(٢٨). يمكننا تصور مدى التأثير الذي تركه مسرح الفن في راينهارت، لقد كان تأثيراً قوياً جداً، بحيث لم يترك راينهارت يبتكر طريقاً لمقاومة ذلك الانتحال في المشاهد.

كانت بلاتونوف عام ١٩٢٨ هي أكثر خطط راينهارت غير المكتملة إثارةً للدهشة. فمع فقدان راينهارت اهتمامه بها، فإنها قد عرضت على مسرح بریوسيتشز في جيراء، ثورينجيا عام ١٩٢٨، وذلك من خلال الإعداد الألماني الأول لها تحت عنوان "بلاتونوف رجل تافه"، من ترجمة رين فيليب ميلر Rene Fülöp – Miller، وإخراج هيلموت إيس Helmut Ebbs. ووضعها هذا العرض في إطار التراجييديا العائلية. ومع نجاح فريدريك دومين Friedrich Domin في أداء دور البطولة، فإنها ظلت كمقطوعة حوارية، أكثر من كونها صالحة للانضمام إلى ريبيرتوار الفرقة المسرحية^(٢٩).

وبالكاد اعتادت خشبة المسرح المتحدث بالألمانية وجمهورها أعمال تشيخوف، وذلك بفعل حظر هذه الألفة في أثناء الرايخ الثالث (الفترة النازية ١٩٣٣ – ١٩٤٥). وقد فسرت الاشتراكية القومية الفن بأنه تعبير عن الجماهير،

ومرشد لهم، وبهذا سلبت الدراما استقلاليتها وحولتها إلى أداة الدعاية السياسية. كان متوقعًا أن يخدم الأدب الأهداف التربوية للدولة التي تهدف إلى نبذ كل ما هو عليل، وإفساح الطريق لما هو معافى صحيح؛ ولهذا فإذا فشل العمل الفني في تحقيق هذا، حكم عليه بالعقم وعدم النفعية، أو هو يقع في إثم لارتكابه "خيانة روحانية عظيمة".

كان تشيخوف من بين الآثمين، وقد أوضح فريدريك بيت Friedrich Bethe - وهو دراماتورج رئيسي في مسرح م - ماين فرانكفورت، والأمين الثقافي لهس ناسو - أوضح في تقييمه لدراما بيرجنر Bergner أنها "روح في خطر" عام ١٩٣٣:

نحن نتعامل مع سيكودراما مفرطة الحساسية، مسحة من جو [...] إيسن. إذن فالحيوات المنعزلة لتشيخوف وهوبتمان تعد تعبيرًا عن علاقات إنسانية فنية، والتي يعد وجودها يشبه جميع المرضى المفرطي الضعف الذين نرفضهم. [...] ها هي ذي نماذجنا البشرية المريبة والمنحطة، والتي تنتمي إلى ماضٍ ليس بالبعيد، والتي بمجرد وجودها في ذاكرتنا تتسبب - بفعل أثر الشبح - في ارتعادنا من الحرب، وبعدها من الديكتاتور^(٣٠).

إن مفردات مثل: "مفرط الحساسية، ومفرط الضعف، وعليل، ومنعزل" هي مفردات خاصة بالنظام المعجمي للنقد الأدبي النازي، فقد كانت تطبق - برفقة ما هو متفسخ - ككلمات فاصلة أعلنت لتدمير ما تستهدفه. فالتعبيرات التي تعبر عن حزن شخصيات تشيخوف، مثل: ملل، وضجر، وقلق... إلخ، قد تم استقاؤها من المفردات النازية. وقد حل محل تلك المفردات حيوية خلق حياة جديدة، رغبة في البناء، وأصبحت مهمة الكاتب أن ينشر الاستثناء وليس المؤلف (العادي)، فالكاتب مقاتل، وليس برجل عادي.

كان لميثاق هنر - ستالين الفضل في إنقاذ الأدب الروسي من العزلة، حيث أنتجت ثلاث مسرحيات لتشخوف في أثناء الرايخ الثالث، وهي: بستان الكرز في برلين عام ١٩٣٨، والنورس في جيرا عام ١٩٤١، والشقيقات الثلاث في برلين وفيينا عام ١٩٤١. لكن النزعة العامة لتلك الأزمنة، وترجمة ستامك Stumck غير الملائمة، قد أدتا إلى إجماع نقدي بأن الشقيقات الثلاث "قُبِلَتْ فقط لانتمائها إلى عروض الطراز الأول"^(٣١). وفي سبتمبر عام ١٩٤٤ أُغْلِقَت المسارح الألمانية، وانتهت العروض المسرحية.

تشخوف خارج المؤلف

كانت الثقافة الفرنسية في دوران القرن التاسع عشر قد بلغت أوجها، حيث لم يكن في إمكان أية أفكار خارجية أن تتخللها. فكانت المحاولات التي تمت لتقديم الأدب الروسي للفرنسيين حريصة على التمييز بين هؤلاء المؤلفين ممن يمكن استيعاب أعمالهم بسهولة وأولئك الذين يتعذر معهم هذا الاستيعاب. وكان هناك ادعاء بأن تشخوف ذو صبغة طبيعية ومنتمٍ إلى مدرسة زولا. وقد وصف ك. واليسفسكى K. Waliszewski مسرحيات تشخوف في كتابه الأدب الروسي، المنشور عام ١٩٠٠، وصفها "بأنها خالية تمامًا من الفعل، وتفتقر إلى المفاضلة النفسية للشخصيات"^(٣٢). وقام ميليشوا دي فوجو Melchior de Vogue بتشبيه مسرحيات تشخوف ذات الفصل الواحد باللقطات الفوتوغرافية لأحد الهواة، والتي تمثل لنداء مقدس بآلا تتحرك، فتظل متسمة بالجمود. أما مسرحياته الطويلة فهي تكتظ بأناس مملين يثيرون مللاً لا مفر منه. إن أكثر الأمور تشاؤماً على نحو لا يحتمل - بالنسبة إلى الفرنسيين - هو كون تشخوف مبتكراً لأبطال سلبيين ضعاف، يحيون "بروح سلافية مبهمة"^(٣٣). وقد أثارت مثل هذه الآراء في الترجمة الفرنسية لمقال ليف شيستوف Lev Shestov المعنون بـ "إبداع العدمية"، والذي وصم تشخوف بلقب شاعر اليأس.

ومع ما قدمته الصحافة من سمعة سيئة لتشيخوف، فإن أندريه أنطوان عزم على تقديمه للفرنسيين، فشرع عام ١٩٠٠ في ترجمة الخال قانيا، لكنه أخفق في إنجازها^(٣٤)، ثم أحضر ليديا يورفسكايا إلى مسرح أنطوان، وهي بجانب تقديمها لغادة الكاميليا، والاشتراك في كثير من المسرحيات، قد مثلت مقطوعات من مسرحية النورس، ومسرحية البرجوازية القبيحة لجوركي. إن "أعمال تشيخوف وجوركي قابلة دائماً للتحديث"، حتى وإن قال البعض إنهما قاصان ممتازان أفضل من كونهما مؤلفين دراميين عاديين، "فيكفي أنهما جعلنا لا ننسى كلاً من ديماس والجد الأكبر شكسبير"^(٣٥).

في الحادي عشر من مايو ١٩٠٨ عرضت مسرحية الخطوبة كأول مسرحية مكتملة لتشيخوف بالفرنسية، وذلك على مسرح جولي بيرني للفنون. وهو مسرح يهتم فنانونه بأحدث الأعمال الدرامية، مثل أعمال وايلد، وشو. ومع الأسف لم يتبق من الصور الفوتوغرافية لذلك العرض شيء، لكن الصور الإيضاحية المنشورة داخل النص عام ١٩٢٢ قد أظهرت كوخاً أوكرائياً ذا نوافذ عالية، وركناً أيقونياً، وشخصيات ترتدي الزي الروسي الشعبي: شرائط زينة مزركشة، وقمصاناً للقرويين، وأحذية لامعة.. إلخ، فهذه كانت هي الملابس الروسية العامة. دخل الفرنسيون في إهاب فترة يعشقون فيها الروس، وكان هناك كثيرون من مؤيدي الفن السلافي^(٣٦). وأشبعت هذه الرغبات بفضل خشبة المسرح، ولم يُعَوَّل على المطبوعات على نحو كبير؛ وذلك لأن نسبة من كانوا يقرءون الكتب من الفرنسيين في فترة ما بين الحربين لم تتعد الأربعين في المائة، بل كان نصيب المترجمات من التسعة آلاف عنوان الصادرة سنوياً ضئيلاً جداً، والتي من بينها لم تتعد نسبة المترجمات لتشيخوف الواحد في المائة من جملة المطبوعات^(٣٧). وقد كان لمواسم دياجهيليف Diaghilev الروسية لعروض الأوبرا والباليه الدور الأعظم في تعزيز صورة روسيا وإبرازها بعدما باتت بدائية وغير متسقة، وفي المقام الأول "شرقية". وفشل تشيخوف في أن يحظى بمكانة مرموقة داخل هذه الصورة. ولذلك حين طرح أنطوان مسرحية بستان الكرز عام ١٩١٤ للمناقشة، لم تحظ بأى اهتمام.

إيطاليا تأتي في المؤخرة

أقبلت إيطاليا متأخرة على أعمال تشيخوف، وتمثلت أولى خطوات ذلك الإقبال في عرض الخال ثانيا ٢٢/٨/١٩٢٢، حيث قدمته فرقة بلامارينى - كامبا - كابوداجليو. وظهرت شخصيات تشيخوف كما لو كانت ظلالاً متألّمة ترتجف داخل أجواء كثيفة. فقد يعد تشيخوف مبتكراً ماهراً للشخصيات، لكنه ليس بمؤلف درامي على الأقل بالنسبة إلى أنواق العامة.. فيمكننا التكهن بأنه لن يقدر سوى من قبل الأنواق الرفيعة^(٣٨). وهذا التقدير يُعد شيئاً غريباً لا يذكر حين يحدث في أرض كان المسرح فيها متعة شعبية في المقام الأول، حيث كان بيرانديللو Pirandello - صاحب اليد العليا في الميلودراما - لا يزال يحكم قبضته على الخشبة الإيطالية، مما جعل الثناء لا يخص سوى الحركة والفعل على الخشبة، وهذا ما لا يظهر عند تشيخوف بصورة مباشرة.

في أبريل ١٩٢٤ بميلانو تم عرض النورس بفرقة كابوداجليو - كالو - أوليفيري، ومارتا آيا في دور نيبا، وبستان الكرز بفرقة ماريما ميلاتو. فتلقى الجمهور النورس باستحسان، ولم يتوافق مع بستان الكرز، حيث وقف أمامه مرتكباً، بل علق النقاد ساخرين ومستائين من فرط حسنات العرض: "في مسرحنا - الذي تتقل بين الثراء الرومانسي والنتيجة غير المصقولة والسطحية أحياناً - تُوفر له روحه الواقعية سمة مميزة، هي كل ما يمتلكه... فلا تجعلونا نفرط ونغالي في تكثيفها"^(٣٩).

هذه العروض وأخرى في عشرينيات القرن العشرين قد افترقت إلى مفهوم العمل المتكامل لوظيفة المخرج، تلك الوظيفة التي تطورت شيئاً فشيئاً حتى استحوزت على المسرح الإيطالي. ولم يتم الاهتمام بالإخراج أو بالأحرى بطرائق

تحريك المنظر المسرحي على نحو متكامل سوى بعد تأسيس الأكاديمية القومية للفن الدرامي عام ١٩٣٤. قامت المخرجة الشابة فاندا فابرو Vanda Fabro في عام ١٩٤١ بتوزيع أدوار أولى عروض بستان الكرز بإيطاليا على أفراد الفرقة. ومنذ ذلك الحين وقد أوجد الإيطاليون حلولاً للأغاز التشيخوفية والستانسلافسكية.

الفصل السادس

وجأت الثورة (روسيا ١٩١٧ - ١٩٣٥)

لقد هبت بالفعل "عاصفة مزلزلة" على مجتمعنا، فإذا بها "تكتسح كل ما أمامها من فتور الهمة والملل وعدم الاكتراث بالعمل"... وهي أمور لم تكن روح تشيخوف الكريمة تتمناها. فقلبه هذا كان له أن ينفطر أسى إزاء كل هذا القمع للبشر وأرواحهم، وإن كان يستشعر أدنى مسحة من الخشونة والقسوة حتى فى أمور الحياة العادية.

أولجا كنيبر في تعليقها وتحليلها للشقيقات الثلاث^(١)

من يحتاج إلى تشيخوف ؟

تحول تشيخوف - على نحو سريع - إلى كاتب روسي كلاسيكي، فبحلول يوبيله وذكرى ميلاده عام ١٩١٠، كان قد تربع بالفعل على سدة عرش الكتاب العظام، كما ترسخت صورته لدى الجمهور بشأن شكل أعماله ومضامينها. وعندما قام ملهى المرأة المحدبة ببطرسبورج بعرض المسرحية الهزلية القصيرة "تطور المسرح" لبوريس جير Boris Geier، وفيها يُعرض مثلث حب بسيط يؤدي على غرار أسلوب جوجول Gogol، وأستروفسكي Ostrovsky، وتشيخوف، ولينونيد أندرييف Leonid Andreev، عندئذ لم يكن هناك سوى الأوصاف العادية المبتذلة تُستخدم للمحاكاة الساخرة. أما المعارضة الساخرة^(*) لتشيخوف "بتروف Petrov" فقد

(*) المعارضة الساخرة Pastiche:

تشير إلى أسلوب أو نوع درامي يشبه المحاكاة الساخرة لعمل فردي؛ لذا يمكن أن نحكي مسرحية مثل هيدا جابلر بشكل ساخر كي نعارض إيسن أو التراجيديا (المترجم).
كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٥٠٨.

كانت تتسم بتنسيق ماهر للسطور والمواقف والتوجهات، وترسم صورة مرحلة صاخبة للإسفاف في المعاني، فقد ضمنها جير Geier طلقات ناربية خارج خشبة المسرح، ونقرات الحارس والصوت المفخم للبيانو القادم من بُعد، إلى جانب النزعات البلاغية.

لقد ظلت أشجار الزيزفون العتيقة تحدث حفيفاً وحزناً لم ينقطع طول الليلة الماضية... أجل أشجار الزيزفون العتيقة... التي طالما ذرفت دموع الأسى... فعندما انتقلنا إلى هناك، بدا لي أننا قد دُفنا في قبر... قبر... موسكو. آه لو أرى هذه المدينة مرة أخرى... (وتجلس واضعة رأسها بين يديها) موسكو Moskva... موسكو Moskve... موسكفوي Moskvoy^(٢).

إن هذا الاختزال للحنين التشيخوفي في شكل الإعرابات النحوية لكلمة موسكو كان يعد عملاً كوميدياً رائعاً، فقد تجاهل جير عن عمد وعى تشيخوف وإدراكه السافر بعيوب الشخصيات، لذا صاغ في "بتروف" كل الأفكار البدهية المبتذلة في دراما تشيخوف في ضربة واحدة.

وكانت ذكرى يوبيل ميلاد تشيخوف مناسبة للمديح، لكن الأصوات الاعتراضية المنشقة قد ظهرت، فنجد أولجا شابير Olga Shapir، إحدى زعيمات الحركة النسوية في روسيا، تصف تشيخوف في أحد اجتماعات جمعية بطرسبورج الأدبية بأنه شاعر رمادي الكآبة، تفنقر شخصياته النسوية إلى أية عواطف قوية أو سمات واضحة، وإن كانت النساء منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر كن في طليعة حركات الإصلاح السياسي، وترى أن أعماله تميل إلى السخرية من أنصار تحرير المرأة والأمهات^(٣). ولاقت هذه الاتهامات الاستحسان، بما يوضح أن عدم اهتمام تشيخوف بالسياسة كان لا يتفق مع ميول الانشغاقات العنيفة والاضطرابات التي سبقت أن عاصرت أوقات الحرب باهتماماتها.

وتعود حالة القدر القليل من الشعبية لتشيخوف قبل الثورة وبعدها مباشرة - في جانب منها - إلى الاعتقاد بأنه لم يكتب عن سوى الميول القانطة

اليائسة لدى الطبقة العليا من البشر، فنجد أن عروض مسرح موسكو نفسها لأعمال تشيخوف، وهي عماد شهرته - أخذت تميل إلى الابتذال ويُنظر إليها على أنها بالية وعتيقة، وتعرضت إحدى ليالي عروض إسكتشات تشيخوف وأعماله من نوع الفارس بمسرح استوديو الفن، تعرضت لنقد شديد بسبب إيقاعها ذي "الصبغة الطبيعية" ومحاكاتها للمسرح الرئيسي الذي حول الكوميديات الخفيفة إلى أعمال درامية مطولة^(٤). ويعترف نيميروفيتش دانشنكو Nemirovich - Danchenko نفسه بأن تمثيلهم لأعمال تشيخوف أخذ فجأة يبت "نغمة الوعظ والمبالغة العاطفية والتهويل"^(٥). ولاحظ أن الخال فانيا أخذت تفرز إكيليشتات مسرحية بعد عرضها لمدة عشرة أعوام، فتخلّى المسرح عنها في ٢٣ فبراير ١٩١٣ على أمل بث الروح فيها بعد مواسم قليلة. وعلم نيميروفيتش - الذي طالما أبدى عدم إعجابه بأوجه التمثيل السقيمة المقرزة لستانسلافسكي Stanislavsky - أن جزءًا من المشكلة يكمن في نظرة مسرح الفن بموسكو إلى أعمال تشيخوف على أنها ملك خاص. ولاحظ أن أخت المؤلف ماري Mariya وأرملته تنظران إلى تشيخوف بصفته صورة جيدة مميزة لأسرة تشيخوف ولمسرح الفن [...]. والجيل الجديد لا يود التعامل مع عواطفنا الأسرية على أنها عاطفة من جانب واحد^(٦).

وتوافقت دقة نيميروفيتش النقدية مع إدراكه لتيارات التغيير السياسي، فبفضله لم يفاجأ مسرح الفن تمامًا بثورة أكتوبر. فقبل أسبوعين من اندلاعها كان مسرح موسكو يعرض - ولأول مرة - عروضًا لعمال في مواقع تحت مسمى مسرح المجلس السوفيتي لنواب العمال، وكان العرض قد اختير ليؤصل لمبدأ البروليتاريا داخل مجتمع الثقافة الراقية، وهذا العرض كان بستان الكرز، وكان يُعرض بمعظم الممثلين الأصليين بالفرقة. والمفارقة أن مسرح الفن بموسكو كان يُنظر إليه في البداية عام ١٨٩٨ على أنه مسرح متاح للعامة بأسعار جماهيرية بسيطة، لكن الضرورة الاقتصادية وتصريحات مجلس المدينة لم تسمح بذلك، فإذا به يتحول إلى مسرح للمتقنين. وفي عام ١٩١٧، وبقرار حكومي، أصبح كل جمهوره من

العمال الذين ينالون تذاكر مجانية من مصانعهم ونقاباتهم. وكان على رواد المسرح غير ذوي الخبرة هؤلاء أن يتدربوا على ما رآه ستانسلافسكي السلوك اللائق في محراب الفن؛ لذا كان البرنامج عنوانه: "ممثلو مسرح الفن يشكرونكم على التصفيق المقبول منكم، لكنهم لن يظهروا أمام الستارة، إذ يضر ذلك بالأمانة الفنية للعرض" (٧).

اضطر مسرح الفن - المستنزف ماليًا ومعنويًا بحيث لم يستطيع تقديم عروض جديدة - اضطر إلى الاعتماد على تشيخوف، فكانت مسرحيتا بستان الكرز والشقيقات الثلاث تمثلاثن عشر الريبيرتوار الفنّي في أول موسم "ثوري" لهذا المسرح. وأدرك الممثلون بحذر الحالة المزاجية المتغيرة التي تنبعث من الجمهور، وبدءوا ينصتون إلى السمات التكهنية بالمسرحيات. وإذا بأولجا كنيبر Olga Knipper ترى فجأة أنهم كانوا يمثلون الشقيقات الثلاث دون إضافة مغزى للأفكار والتجارب والأحلام المؤسسة لهذه المسرحية، وهنا بدت المسرحية مختلفة جدًا، فلم تعد أحلامًا؛ بل إنذارًا بالعاصفة (٨).

في موسم ١٩١٨/١٩١٩ أضيفت مسرحية إيڤانوف إلى الريبيرتوار، وسرعان ما نحيث جانبًا. وتتعجب صحيفة إزفستيا Izvestiya، المتحدثة باسم السياسة البلشفية قائلة: "لماذا يضطر مسرح الفن إلى إحياء مسرحية إيڤانوف المثيرة للكآبة، بل للغیظ؟". ولم تكن عمليات إحياء الأعمال المسرحية الحميمة عن المفكرين الروس التعساء تجيب عن أية أسئلة لدى الجماهير العاملة؛ فلا تروقها، ومن ثم كانت إيڤانوف مثيرة لدى الجماهير، فتجد لذلك أن "أصدقاء المسرح الذين أغرقوا الصالة بأعدادهم يوم الافتتاح، لم يكافئوا الممثلين بالتصفيق ولو لمرة واحدة". وتتحكم إزفستيا بمعيار الآلاف المحتشدة حول مسرح النقابات لمشاهدة ممثلي مسرح الفن وهم يتلون مقتطفات من هاملت ويوليوس قيصر لتحلل بعد ذلك "الشغف والحنين إلى الأعمال الكبيرة كسمة مميزة للعصور" (٩).

لم يلحق مسرح الفن بالمسيرة نحو الأعمال العظيمة، فكان مكسيم جوركي Maksim Gorky ينادى بوجود المسرح الشيوعي الذي عليه أن يكون بطوليًا ورومانسيًا وقت الأزمات والكوارث الملحمية. وكان على الفن أن يدرّب الشعب على الشعور بروح النضال". ويتساءل جوركي: ما الأكثر نفعًا للتعليم الاجتماعي الجمالي للجماهير، مسرحية الخال فانيا لتشيخوف، أم سيرانودي برجراك لروستان Rostand ، أم فرقة لوز في الدفّاية لديكنز Dickens ، أم أي من مسرحيات أوستروفسكي Ostrovsky؟ إنني في صف روستان وديكنز وشكسبير...»^(١٠).

في هذا الجو غير المناسب، أعيدت الخال فانيا، إلى الحياة، في حين أنها كانت في خمول وكساد منذ عام ١٩١٣، وتم العرض الأول في ٤ ديسمبر ١٩١٨ بالصالة الكبيرة بمتحف البوليتكنيك، ويكتب ستانسلافسكي - الأبعد سعادة بتعليق الجماهير غير ذات الخبرة المسرحية - يكتب بلا اكتراث في نسخته في برنامج العرض قائلاً: "اليوم الأول عمل للإيجار (؟!!)"، ثم يشرح ما يقصد في رسالة إلى فاسيلي لوزسكي Vasily Luzhsky قائلاً: "تعرف أنه تحت أية ظروف لن أشترك أبدًا في عرض تفوح منه رائحة العمل اليومي. والآن وأكثر من أي وقت مضى يصبح العمل اليومي نشاطنا الرئيسي. إنه من المهم لنا جميعًا ألا يكون عرض اليوم الحادي والعشرين جيدًا فقط، بل يجب أن يكون مذهلاً"^(١١). أما الناقد ليوبوف جورفيتش Lyubov Gurevich فقد تلقى رسالة من ستانسلافسكي صديقة الحميم، تنبئ بكثير من الامتناع، إذ يقول:

"لقد تغيرت حياتي تمامًا، فأصبحت بروليتاريًا، لكن في غير عوز؛ لأنني أقوم بالعمل اليومي (أعني - أمثل على الجنب) كل يوم تقريبًا عندما لا يكون ثمة حاجة لي في مسرحنا. ولم أتنزّل إلى درجة التنازل عن الفن، لذا أمثل ما يمكن أن يعرض بكل دماثة خارج مسرحنا، ويخذلني القول بأن صديقنا القديم الخال فانيا يسعفني، إذ نمثلها بمتحف البوليتكنيك بإدارة جديدة، وبلا ستائر وبديكورات

وملابس جديدة. والنتيجة عرض أصلى تمامًا أكثر حميمية جدًا مما في مسرحنا. وأحيانًا نمثل الخال فانيّا في الاستوديو الأول. وهذا أيضًا شيء ممتع جدًا^(١٢).

ونجد أن صحيفة المسرح والفن النخبوية في بتروجراد - والتي كانت دائمة التوجس والتشكك من المسكوفيين - لم تعجب بطعنة مسرح الفن المتأخرة وانتقاده للجميع. فلاحظت أن المسرح عمومًا أصبح كاسدًا راكدًا مملًا ملل الموت، حتى إنه لا يكاد يستحق تخصيص مساحة له في الصحيفة. "إن كل ما كان فنيًا ومثاليًا في المسرح الروسي اكتسحته موجة السوقية العاتية [...] لكن ما الذي يمكنك تقديمه في المسرح الآن سوى فن لعامة الجماهير؟ هناك بحار يقف على المسرح، وشرطي يتمطي قائلًا: "إنك تصيبني بالسأم، خال فانيّا"^(١٣). ولم يستطيع ستانسلافسكي كذلك أن يُكيف نفسه مع المشاهدين الذين لم يتصرفوا كجماعة تلتزم بالصمت المهذب. وقد حدث أن خرج بعد فصل صاحب بكامل ملابسه ومكياجه في دور أستروف ليطلب من الجمهور بحدة أن "يحترموا عمل الممثل" ويلتزموا الصمت، ويمتنعوا عن تكسير البندق^(١٤).

وثبت أن الخال فانيّا، وبعض المسرحيات ذات الفصل الواحد لتشيخوف، وبعض القصص التي عولجت دراميًا وتطوف البلاد للعرض، ثبت أنها أكثر قوة من إيفانوف، وأكثر احتمالًا. وفي نهاية المطاف كانت أعمال تشيخوف تمثل نسبة الربع من عروض مسرح الفن موسكو عام ١٩١٩. وبحلول الموسم الثالث، عُرِضَت فانيّا التي لم تعرض سوى ١٩٢ مرة بين عامي ١٨٩٩ و ١٩١٣، عُرِضَت خمسًا وتسعين مرة. وكانت وحدها تمثل نسبة ربع الريبيرتوار المسرحي^(١٥).

وشاهد زائر إنجليزي - وهو الكاتب آرثر رانسوم Arthur Ransome ، والذي كان ينقل أخبار تأثيرات الثورة - شاهد أحد هذا العروض في الاستوديو الأول، وهو مسرح لا يكاد يسع مائتي مشاهد (في فبراير ١٩١٩)، وصعق ودهش لـ "نكاء ضباط الجيش الأحمر وأناقتهم الجديدة، وقد حضر بعضهم العرض...".

وكان رانسوم يرى أن الخال فانيا ذات اهتمام تاريخي بحسب؛ لأن حياتها وشخصياتها جرفتهم الأيام، وسوف يحتاج الأمر إلى مائة عام قادمة على الأقل إلى حين يعاني أحد الروس عدم السعادة بهذا الأسلوب مرة أخرى. ومع ذلك، كان على رانسوم أن يعترف بقوة الدراما في مسرح الفن.

إن موضوع الخال فانيا كان يبتعد كثيراً عن الجمهور الروسي اليوم أكثر من أوبرا شمشون ودليلة التي شاهدها الأسبوع الماضي. وإن كنت أرى أن الثورة ستبقى، وأن مسرحية تشيخوف أصبحت مسرحية ذات أهمية تاريخية، فإني أرى أيضاً أن تشيخوف أستاذ عظيم، حيث عبرت أعماله الهوة بين الحياة الماضية القديمة والحديثة، وأثرت في جمهور الثورة الآن بالقوة نفسها التي أثرت بها في جمهور مختلف جداً منذ سنوات. لقد بدت المسرحية بالفعل وكأنها قد انتفعت بمجيء الثورة، وهذا فيما أرى مفارقة تفوق ما كان في ذهن تشيخوف عندما كتب أعماله، فهل كانت تلك هي الحياة القديمة؟ اعتقدت ذلك، عندما خرجت إلى الشارع الثلجي، وإن كان الأمر كذلك، فالحمد لله على مضي هذه الحياة! (١٦).

كان لوزسكى Luzhsky الذي قام بدور البروفيسور سيربيريakov منذ ليلة الافتتاح في عام ١٨٩٨ في موضع يُمكنه من معرفة الفروق بين جماهير ما قبل الثورة وما بعد الثورة، لقد اعتاد رواد مسرح موسكو القدامى أن يبجلوا ويحترموا البروفيسور، ويصعقوا من عدم احترام فانيا له، إلى أن يتفهموا أن سيربيريakov أجوف فارغ. أما الجمهور الحديث فقد شارك فانيا في وجهة نظر منذ البداية، حيث اعتبروا البروفيسور مجرد إنسان بلا موهبة ولا قلب، ودائم الغضب، ولم يلحظوا المزاحات الأكاديمية للوزسكى باستخدامه لكثة هايدلبرج، في حين انفجروا بالضحك عندما فزع البروفيسور من صوت طلقة الرصاص. كما كان الجمهور البروليتاري أكثر تعاطفاً مع أزمة فانيا وسونيا، وأخذوا يبكون بصوت مرتفع في المشهد الأخير. وفي مجاعة عام ١٩١٨ جاء أحد رواد المسرح بمصيدة إلى

فشنافسكي Vishnevsky قائلاً: "خذ هذا، إنه لك من أجل الخال ثانياً، لقد قاسيت فيها كثيراً" (١٧).

لم يشارك متقو العالم الجديد الجميل في هذا التعاطف غير المشذب، ولم يتفقوا كذلك مع تقييم رانسوم للدلالة الساخرة الجديدة للمسرحية. وتعرض إحدى الدوريات اليسارية، بعد مشاهدة أحد الإنجليز للمسرحية بشهر بقولها:

من الغباء الصارخ القذف بمسرحية إيڤانوف أو النورس والمجيء بمسرحية بستان الكرز أو الشقيقات الثلاث طول الوقت. إن هذا ما يفعله أفضل مسارحنا مسرح الفن، فماذا ننتظر من البقية؟ [...] لقد حان الوقت لأن ننحى جانباً تشيخوف الحزين، وأوستروفسكي Ostrovsky البرجوازي، وديكنز Dickens الشديد الفضيحة، فلنتركهم لعصورهم. فكل ثمرة موسمها... والآن للمسرح أن يعرض مشاهد براقية مؤثرة، بهيجة جذلة عن تجارب قوية وليست جنازات تعرض على المسرح" (١٨).

أخذت طبول الفن البلشفي التي تعكس التجربة البلشفية تصم الأذان. فأخذت حركة LEF وكثير من حركات التجريب الأخرى تدين كل الفن السابق للثورة، وتصفه بالبالى العتيق. واستطاع مايرهولد - أول متخصص مسرحي كبير يلحق بركب البلاشفة - أن يسوى حساباته القديمة مع مسرح موسكو بأن أعلن ثورة أكتوبرية في المسرح. وليذهب تشيخوف إلى مزبلة المسرح ومعه باقي رفاق مايرهولد السابقين، بمسرحياته غير ذات الصلة في زمن يعد فيه التشاؤم شيئاً قديماً ماضياً، وهذا على أفضل تقدير، ويعد شيئاً مخرباً هداماً على أسوء تقدير. وعرض مايرهولد النسخة الثانية من مسرحية فلاديمير ماياكوفسكي Vladimir Mayakovsky - التي تصنف تحت مسرح الاستمراد (*) - وهي مسرحية السر

(*) مسرح الاستمراد Agit-prop:

الاستمراد هو التمرد. والمصطلح الإنجليزي مشتق أصلاً من كلمتين: هياج أو إثارة agitation، ودعاية: Propaganda. ويطلق على نوع من المسرحيات التي ظهرت في أوروبا وأمريكا في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين، وتدعو إلى التمرد والثورة الاجتماعية على أساس ماركسي. ولا يزال استخدام المصطلح جارياً على هذا المفهوم. (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، ص ٢٣٠) (المترجم).

الهزلي: على مسرح RSFSR-1 ذى الاسم العجيب. وفي مقدمة المسرحية يعلق الشاعر المستقبلي بقوله بأن معظم المسارح لا تقدم سوى مشاهد "اختلاس النظر"

إنك لتنظر وترى

على الأرائك

الخالة مآنياس

والخال فانيا،

لكن الأخوال والخالات

لا يمتعوننا.

أيها الأخوال والخالات، لنا أن نعود إلى المنزل^(١٩).

ويسأل بيتر كيرزنستسيف Petr Kerzhenstsev - الذي كان سيصبح روبسبير الأدب بعد حملته من أجل مسرح المستقبل - يسأل سؤالاً بلاغياً لا حاجة إلى الإجابة عنه "ماذا غير ذلك يمكنك أن تسميه مسرحاً؛ بل متحفاً يعرض فيه الممثلون بكل جدية، ويشاهد فيه المشاهدون بكل جدية مسرحيات كتبها تشيخوف عن أناس كئيبين تعساء، لا يعرفون الكفاح مع الحياة والنضال، ويكون ماضيهم البائد، ولا يقوون على عمل أي شيء للتشبث به؟". وكان وصف تروتسكى Trotsky لمسرح الفن بأنه "جزء منعزل" أكثر قسوة، فهذا يناقض الرفاق الرحالة "الذين لا يعلمون ماذا يفعلون بتقنياتهم العالية أو بأنفسهم. إنهم يشعرون بأن ما يحيط بهم من أشياء يجعلهم عدوانيين أو غرباء. فتخيل أناساً يعيشون اليوم بروح مسرحيات تشيخوف: الشقيقات الثلاث والخال فانيا في عام ١٩٢٢" (٢٠).

ولحسن حظ مسرح الفن أنه تمتع بمؤيدين له من ذوى المناصب العالية. فأصر مفوض الشعب للتطوير أناتولى لوناتشارسكى Anatoly Lunacharsky على قيمة الثقافة التقليدية التراثية كخلفية للأشكال الجديدة؛ فكان مبدؤه وقراره بحفظ

أفضل ما في "التراث البرجوازي"، وبذلك يتم الوقوف في وجه "العدمية الفنية"، وقد حافظ على الكلاسيكيات بأن أنقذ الفرقة الإمبراطورية السابقة ومسرح الفن بموسكو بأن جعلهما في مصاف المسارح الأكاديمية تحت إدارته المباشرة، وأدى ذلك إلى حمايتهم من التحديثات المطلقة التي طالما ميزت المسرح الروسي أوائل العشرينيات. بل إن لونا كرسكى نفسه صنف تشيخوف ككاتب مقهور، قد يبدو غير متوائم مع عصره^(٢١).

ويُدعى أن لينين Lenin كان معجبًا آخر بتشيخوف، فقد حضر عرض الخال فانيا على مسرح موسكو بالاستوديو الثاني. وتذكر زوجته كروبسكايا Krupskaya في إيجاز "أنه أعجب بها"^(٢٢)، وكان نيكولاى بدجورنى Nikolay Podgorny - الذي كان في الصلاة هذه الليلة - قد شعر في بدء الأمر "بشيء من الارتباك والدوخة لعلمه أن لينين جاء إلى مسرحنا لمشاهدة الخال فانيا، ذلك العرض الذي قد يُعد غير ضروري بالنسبة إلى المتفرج السوفيتي. وفي الاستراحة الثانية، تجاسر الممثل الشاب وسأل لينين، "هل تشعر بملل لمشاهدة هذا العرض؟"، ويرد لينين: "ملل؟" على الإطلاق. هذا مؤلف شهير، وكلمات معبرة شهيرة، وممثلون بارزون!...."^(٢٣).

كانت تلك قصة ممثل سوفيتي فائز بجائزة عام ١٩٤٠ عندما كان لينين وتشيخوف قد ترسحا كآلهة في الثقافة الستالينية. وفي العشرينيات، كانت هناك نسخة أخرى مثار حديث جالية المهاجرين:

"لقد كان لينين بالاستوديو يشاهد الخال فانيا"، "حسنًا، وماذا حدث؟" - "لا شيء، لقد وصل دون إنذار سابق، فقط جلس"، "وكان هناك ثلاثة رجال مميزين، ربما كانوا حراسة، لكن الأمر كان ينطوي عن تواضع، فلا أبهة ولا خيلاء. لقد شاهد العرض كله، ولم يتفوه بكلمة. وفي الاستراحة، أخذ ينظر يمينه ويساره ويتحول ببصره ولم يقل شيئًا"، "ثم؟" ثم، جاء إليه بعد العرض أحد الأشخاص الذي ينتمي إلى مراكز القوى، وقال لينين، "ما أروع هؤلاء الممثلين وهذا

المسرح، لماذا يقدمون مسرحيات من هذا النوع؟ هل من الضروري حقًا إثارة مثل هذه المشاعر؟ إن المرء في حاجة إلى المرح والتفاؤل والعمل والبهجة. هناك أستروفسكي وجوجل وبوشكين وجوته وشيللر وشكسبير. وأضاف لينين ببسمة ساخرة قائلاً، كل هذا ما نسميه الآن "برجوازية". لكن مثل هذا النوع من البرجوازية يجب عرضه للشعب" (٢٤).

ولينين على هذا النحو يصبح أكثر انحيازًا إلى المبدأ الذي كان لوناتشارسكي يروج له في ذلك الحين، فهو يقدر بذكاء كيف يمكن تحويل ذوق الطبقة الوسطى الدنيا لصالح الحزب.

العيد وقت الطاعون

لم يقم المخرجان الكبيران - في الحقبة البلشفية - فاختانجوف Vakhtangov ومايرهولد بإخراج أية مسرحية كبيرة لتشيخوف. فقد كان لميولهما ونزعاتهما وللأحداث المعاصرة الدور الرئيسي في توجيههما إلى نوع الفارس. في عام ١٩١٩ عين فاختانجوف رئيس القطاع الإداري لإدارة مسرح المفوضية الحكومية للتتوير. واقترح إيجاد مسرح يعد بمثابة نموذج يُحتذى به للمسرح الشعبي، تُعرض فيه أفضل المسرحيات لفرق موسكو كافة: يخصص اليوم الأول لعروض مسرح الفن بموسكو لأعمال تشيخوف (٢٥). ومع تلك الإيماءة نحو معلمه وأستاذه ستانسلافسكي، فإن فاختانجوف كان له مخططة الفني الخاص في العمل. فإذا كان ستانسلافسكي يفخر بمجيء المشاهدين إلى مسرح الفن بموسكو ليس لمشاهدة العروض؛ بل لزيارة أسرة فوينتسكي وبروزورف، فقد آمل فاختانجوف أن يأتي بهؤلاء المشاهدين في محيط ممثلين يؤدون مهنتهم بكل مهارة وخفة. فلم يكن للمتفرج أن ينسى أبداً - ولو للحظة - أنه في المسرح، أو أن الممثل الذي يشاهده متمكن من حرفته.

ويوضح فاختانجوف لدى انتقاده لأحد عروض مسرحية اليوبيل - التي قدمها أحد التلاميذ من إخراج بوريس زاهافا Boris Zakhava - أن الممثلين كانوا يؤدون تشيخوف الكوميدي الناضج، وليس أنتوشا تشيخونت Antosha Chekhonte^(*) الفارسية الصغيرة المرحّة. ولتحقيق الأثر الملائم قام فاختانجوف بجعل الأثاث متراكمًا في المنظر المسرحي، بحيث يضطر الممثلون إلى إعادة التكيف مع الظروف الخارجية، بما يخلق سلوكًا غريبًا ينبع تلقائيًا من مواجهتهم لظروف جبرية مستحيلة. كما أصر على "إيقاع فارسٍ أسرع ثلاثة أضعاف من ذي قبل، لكن بدون حذف أي من الدوافع الداخلية أو المبررات النفسية"، واستخدم جرسًا لضبط ذلك الإيقاع. وارتجل الممثلون الشباب الناشئون تمثيلًا جزلاً مرحًا ومن ورائهم ذلك الجرس والحصار المحيط بهم من الأثاث وضغط السرعة واستلقائهم على بطونهم^(٢٦).

في سبتمبر ١٩٢٠ أعد فاختانجوف ليلته لعرض المسرحيات التشيخوفية ذات الفصل الواحد الزفاف، واليوبيل، والمعالجة الدرامية للقصة القصيرة لصوص الخيل، وذلك على استوديو تشاليبين. وقام بوريس ششوكين Boris Shchukin - الذي قام بدور ميريك لص الخيل - بإيقاف العرض بحديثه، واصفًا كيف عاقبه القرويون بأن سحبوه بحبل عبر صفحات الجليد الطافية في النهر. وقاطع فاختانجوف هذا التفسير الكامل بأن اشتكى من بساطته ذات الصبغة الطبيعية المتدنية، ومصرًا على أن ششوكين يجب أن يجسد كل ما تتطوي عليه العبارة الواحدة من فحوى الفكر والعاطفة، بحيث ينعثها وكأنه نحات يشكل أشكالاً بلاستيكية، بكل نغمة ولمسة وتعبير^(٢٧). ونجح ششوكين باستخدام كل درجات صوته دون التضحية بالصدق والطبيعة. لقد اكتسب حقًا "فاعلية التعبير".

حققت هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد نجاحًا باهرًا، حتى إنها أعيدت بالاستوديوهات والحفلات الموسيقية والمستشفيات العسكرية ومعسكرات الجيش

(*) هو الاسم المستعار الذي كان تشيخوف يكتب به قصصه الأولى (المراجع).

حتى الحرب العالمية الثانية، لتصبح النموذج المتقبل لفارسيات تشيخوف. ومثلت "ليالي تشيخوف" هذه مرحلة مهمة أيضاً في تطور فاختانجوف كمخرج، حيث فتحت باب التمثيل ذي الصبغة الطبيعية لمسرح الفن. لكن فاختانجوف كان يتجاوز ذلك إلى ما وراء عوامل البهجة والمرح الصاخب في هذه الأعمال، حيث كان الجروتسك(*) أحد أعمدة ما آمن به فاختانجوف "إن مسرح الحياة اليومية لا بد له أن يموت"، وهذا حسب ما قاله فاختانجوف "فممثلو الشخصيات لم يعودوا ضروريين، فأى إنسان يستطيع لعب دور شخصية معينة لا بد له أن يشعر بالسمّة التراجيدية (حتى الممثل الكوميدي) لأى من خصائص الدور أو الشخصية، ولا بد له أن يعرف كيف يظهرها بشكل جروتسكي، فالجروتسك تراجيدي وكوميدي" (٢٨). ويكتب في ٢٦ مارس ١٩٢١ قائلاً:

أريد أن أعرض النورس مسرحياً

كما هي في نص تشيخوف... أريد أن أعرض وليمة زمن الطاعون (لبوشكين)، والزفاف لتشيخوف في العرض نفسه، بحيث تكون مسرحية وليمة زمن الطاعون داخل مسرحية الزفاف.

وهؤلاء ضحايا الطاعون الذين لا يعرفون موقع الطاعون، وأن البشر قد تحرروا، وإنك لا تحتاج إلى وجود جنرالات الجيش في حفلات الزفاف.

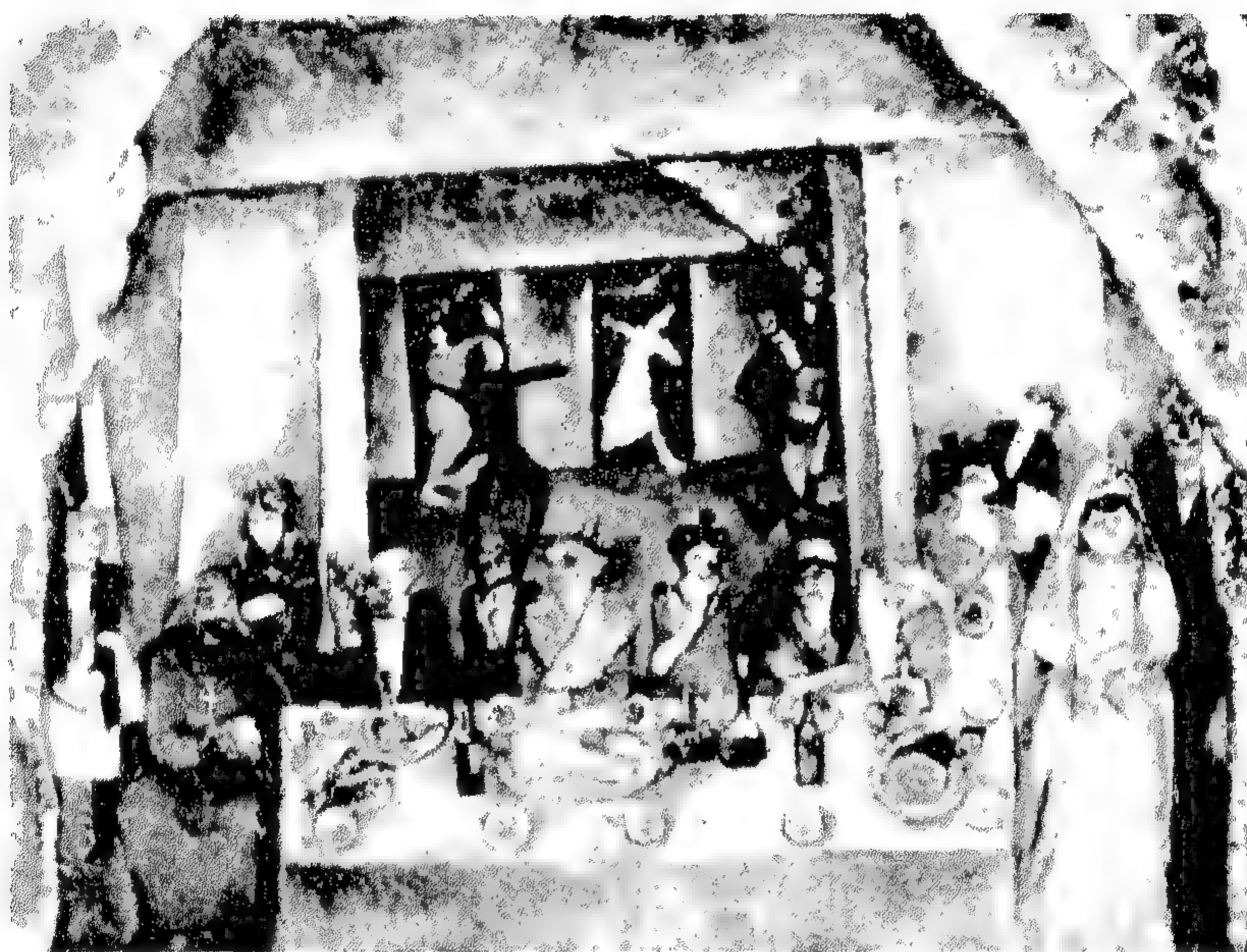
أما هناك لدى تشيخوف فليست هناك غنائية شاعرية، بل مأساة. فالرجل يطلق النار على نفسه، وهذا ليس شيئاً شاعرياً. إن هذا إما "ابتذال" وإما "تباه بالشجاعة"، وكلاهما لم يكن غنائياً، وإن كان لكل منهما أقتعته التراجيدية (٢٩).

(*) الجروتسك grotesque:

المصطلح الإنجليزي مصدره الكلمة الإيطالية grotesque، بمعنى: "شاذ" أو "متطرف".
[...]. وفي مجال المسرح الملهوي يطلق المصطلح على القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها، وتدل على خيال مشتت (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، ص ٢٥٥) (المترجم).

وعندما كان يكتب هذه الكلمات، كان عرضه الجديد لمسرحية الزفاف يعرض بالفعل في استوديو مانسوروف ذي الخمسين مقعدًا. وكانت النسخة الأولى منه لا تتطوي على مكر وخبث، فتبتسم بهدوء للمجتمع الذي لم يمر بحالة اهتياج وغليان. وافترقت هذه النسخة إلى صبغة المسرحية الغربية والحدة الشكلانية التي سوف تميز النسخة الثانية. لقد سما فاختانجوف بمسرحية الزفاف إلى مستوى الخال فانيا بأن حولها إلى مسرحية تراجيدية باستخدام تقنية وأسلوب كان يستخدمهما في الماضي، وذلك بأن عالج الشخصيات وكأنهم عرائس، فبدلاً من إيجاد عرائس متحركة (كما فعل في ملهى شوڤ سوريس في عمل "مسيرة الجنود الخشب" عام ١٩١٠) اتبع منهج الشاعر الرمزي فيدور سولوجب Fedor Sologub ومبادئه في سعيه إلى الكشف عن العنصر الميت غير الحي في الكائن الحي. لقد كان فاختانجوف يأمل في أن يبدأ المتفرج في الضحك، لكن مع طغيان الذعر عليه، وبذلك تموت الضحكة على شفتيه. فلسوف تتحول المتعة والضحك إلى رعب وفرع عند الكشف عن الآلية الميكانيكية والضغط العصبي اللذين يكمنان في قلب الإنسانية.

بدأ فاختانجوف عمله الجديد في الزفاف بسؤال: "كيف سنصور شخصيات تشيخوف، هل نتفق معهم أم ندينهم؟"، وقد استخدم الموسيقى - في واقع الأمر - ليحقق كلا الهدفين، فافتتح المسرحية برقصة الكوادريل الرباعية على نحو محموم يصاحبها بيانو طنان، حيث يصدم عازف البيانو الهرم البالي - وهو شخصية من ابتكار المخرج - يصدم رأسه بالمفاتيح، ويبكي بكاء مريراً كبكاء الثمل. ويتضح منذ البداية أن هذه لم تكن الحياة اليومية، بل الحقيقة وقد حولت إلى "عالم الوهم والخيالات تراه من كل زاوية". عندما صدم عازف البيانو رأسه توقف الرقص الوهمي الخيالي، وحملق الراقصون متسائلين "كل شيء أراه - الناس، الأشياء، الغرفة، بل ذاتي، هل هم موجودون فعلاً، أم فقط يبدوون كذلك؟" (٣٠). ثم تأتي موسيقى الفالس التي تمهد لإيقاع حوار الافتتاح.



(١٠) تصميم إسك رابينوفتش لملايس عرض الزفاف لـ فاختانوف، موسكو ١٩٢١.

إذا كانت الحقيقة الوحيدة في العرض، كما أسماها نيكولاي فولكوف Nickolay Volkov، هي "الذهول الشديد المتصل"^(٣١)، فإن الرقصة الرباعية كانت محاولة مستميتة للخروج من هذه الحقيقة، لكنها لم توفق في التنفيذ الذي ظهر بشكل آلي. وكان لكل ضيف مشاعره وطموحه الذاتي، وشغفه بأن يطغى على الآخرين. لقد تصارعت عناصر مثل مظهرية الملابس فاقدة الذوق، ومروحات اليد الرخيصة، وتسريحات الشعر المنمقة، وإظهار البلاغة في ادعاءات فجأة بالفهم وإدراك المعاني. لقد أبرز الممثلون أسوأ سمات شخصياتهم: فتجد الحمًا شخصيًا وصوليًا متملقًا للطبقات الأعلى، يتخفى من وراء قناع الشخص المذهب، والعروس مملة ضجرة، صوته رتيب يصيب الناس بالجنون، أما عامل التلغراف يات Yat فكان زير نساء متهتكًا، وإذا بالعروس تبدو اهتمامًا بالطعام أكثر من اهتمامها بزوجها الجديد.

لكن من وراء هذا المظهر الخارجي للشخصيات البائسة الوضيعة، تجدهم يحلمون بما هو أسمى، بقوة توازي قوة رغبة الشقيقات الثلاث في الذهاب إلى موسكو:

"لحظة أن يأتي جنرال إلى هنا سوف يصبح هذا عرسًا حقيقيًا".

قد يبدو هذا غامضًا، لكنه حلم، وقد يكون وهمًا أو شيئًا عفنًا لا يتحقق أبدًا، لكنه حي. يكشف اختناجوف عما يثير الأسى والنزعة الإنسانية لدى هؤلاء البشر في آن، ساعيًا إلى إظهار دقائق حياتهم، بجانب الجزء غير الحكيم والخيالي في هذه الحياة، كما يكشف عن خبلهم وبلاهم والسخرية والاجتماعية التي اضطرت الناس إلى العيش في مثل هذه الأحوال العبثية الرثة"^(٣٢).

لم يسهم أي دور بشيء من الدفء والسحر سوى دور "الجنرال" الذي لعبه باسوف Basov ذي المشية النشيطة المميزة، فحضوره أعاد الحياة إلى الأموات، ليصم آذانهم بأوامره العسكرية، فإذا به يصدم - عن غير قصد - الجانب الأيمن

من المنضدة ناحية الجمهور. وظهرت المنضدة التي أخفيت تحت مفرش أبيض وكأنها مقدمة سفينة موجهة نحو أنوار الحافة بالمسرح مع صورة قائد على الدفة. لقد تحولت مائدة الوليمة - التي تتكون في واقع الأمر من عدة موائد صغيرة بمفرش واحد - إلى سفينة، وإذا بها تبحر والضيوف يلوحون بمناديل المائدة في محاولة للنداء على "الجنرال ودعوته".

وعندما اكتشف الجنرال أنه مدعو إلى العرس بأعذار زائفة، بدأ ينتحب في أسى ويقول: "تشيلوفيك"، التي تعني "النادل" و"الكائن البشري"، وإذا بهذه الصرخة البائسة اليائسة تدوي من هذا الرجل العجوز الهرم الذليل بين مسامع المشاهدين. لقد بدا وكأنه ينادى على المجتمع ويطلب الإصلاح والتعويض. وتلت ذلك وقفة طويلة. ويمشي الجنرال من فوق المائدة ليخرج خارج المسرح. ثم تأتي وقفة صمت أخرى مؤلمة. وتقف الشخصيات على خلفية موسيقى الفالس الهادئة، مُوجهين ظهورهم إلى الجمهور ليشاهدوا الجنرال وهو يرحل مع تبدد حلمهم، وتخفت موسيقى الفالس تمامًا وتنتهي الحفلة. ويعود الواقع فجأة. ثم تعزف الموسيقى الرقصة الرباعية نفسها التي بدأت بها المسرحية، لكن هذه المرة بزمّن بطيء حزين، ويتبدد الشعور بعرض العرائس عندما تتوسل الداية زميكينا Zmyeukina في آخر مشهد وهي تبكي وتتألم "أنا في حاجة إلى أجواء!... أنا في حاجة إلى أجواء!..." لقد تلاشى إحساس عرض العرائس.

مع إسدال الستار ببطء، جلس الجمهور بلا حراك، فهو فريسة لشعور عميق، ثم انفجر بالتصفيق المدوي. وحضر هذا العرض ميكائيل تشيخوف Michael chekhov ابن أخى المؤلف، وأحد أفضل الممثلين في عصره، وقد أخذ يصخب بالضحك في أثناء عرض مسرحية اليوبيل. لكن عند إسدال ستار الزفاف سأله تلاميذ فاختانجوف عن انطباعه، فانهمر بالبكاء متممًا: "ما كل هذا الرعب، يا له من رعب"، وقال لفختانجوف وهو يشهق "لقد فعلت زينيا zhenya شيئاً مفرعاً...". (٣٣)

لم تكن تلك محاولة جديدة لتحديث ذوق ثوري لإحدى الكلاسيكيات، لقد اعتقد فاختانجوف أن المعاصرة يمكن أن توجد فقط عندما يناضل ممثل المسرح ليخلق شيئاً خالداً. وكانت نتيجة العرض أن اكتسب تشيخوف الساخر قوة لم يتخيلها أحد من قبل. صحيح أن هدف المسرحية الساخرة كان نقد السوقية البرجوازية، لكن هذه المرة لم تكن في شكل انتقاد الماركسية كموضع دائم للنقد. لقد حاول فاختانجوف المتمرس في الإرث الساخر لجوجل Gogol وششدرين Shchedrin وسوخوفو - كوبيلين Sukhovo - kobylin أن ينتزع الضحك اللاذع والغضب الساخر والسخرية المريرة من تشيخوف. وكان يقصد بمسرحية الزفاف أن تكون بنفس حدة وصرامة حكاية دوستويفسكي Dostoevsky ، في الذل الاجتماعي، فهي "قصة قذرة"، لكن المعالجة ذهبت إلى ما هو أبعد من صبغتها الروسية الخاصة لترتبط الكاريكاتيرات الهمجية لجويا Goya ودومييه Daumier هذا - بجانب الوجه المأساوي للابتذال - ما أظهره فاختانجوف من وراء فكاهة تشيخوف ودعابته التي تبدو غير مبالية بالأمور.

وكالمعتاد، يتشبث الحرس القديم بمفهوم ملكيته لفكر تشيخوف، وأدانته صحيفة رودر - الخاصة بالمهاجرين في برلين - هذا التفسير بشدة، وأسّمت فاختانجوف الفنان المدعى الشرير الذي دمر مقصد تشيخوف. لقد أصابت "رعوس الخنازير المتراكمة"، الناقد بالغثيان بما هو عليه من ماكياج غليظ وفضة ومشية متثاقلة. لكن رعوس الخنازير تلك كانت حديث المدينة في روسيا السوفيتية حينئذ. ففي مارس ١٩٢١ مرت سياسة لينين Lenin الاقتصادية الجديدة للرأسمالية المحدودة، وأخذت صور الشمعدان وأكف الأيدي التي ظهرت في مسرحية الزفاف تزين واجهات المطاعم الخاصة الجديدة، وأخذت رائحة وليمة الطاعون تفوح عبر المسرحيات الكوميدية لماياكوفسكي Mayakovsky، وميكائيل Bulgakov ونيكولاي إردمان Nikolay Erdman، وآخرين.

ورحل فاختانجوف مبكرًا جدًا فلم يُطبق هذه الرؤى على النورس، ولم يكن أسلوب الزفاف يكفي للمواجهة الحقيقية ضد أسلوب مسرح الفن. لكن المدخل الجروتسكى كان له عظيم الأثر في أعمال تلاميذ فاختانجوف فيما بعد، كما ألمح إلى أسلوب معالجة بستان الكرز.

الضحك في البستان

بحلول شهر أكتوبر ١٩٢٠ أصدر لونا تشارسكى Lunacharsky - الذي انزعج لزيادة الطائفية والانشقاق في الفنون - بيانًا ظلت خطوطه العريضة فاعلة سارية حتى تفكك الاتحاد السوفيتي. كانت هذه السياسة تسعى إلى توجيه الطاقات نحو هدف مشترك، فأخذت تشدد على أن الفن الجديد عليه أن يؤسس على إنجازات الماضي البرجوازي، مع تطهير هذه المنجزات من فلول الفساد والانحطاط. ولو نال العاملون في حقل الفنون الدعاية الكافية، لضمنت المعالجة النقدية للكلاسيكيات وجود مستوى راقٍ من الفكر الثوري في العرض.

كان على نيمروفيتش دانشنكو Nemirovich - Danchenko أن يعي ذلك، وأخذ يخطط لعودة مسرح موسكو من جولته الأمريكية عام ١٩٢٤، موضحًا أنه من المستحيل العودة إلى الريبيرتوار المسرحي القديم بالأسلوب القديم، فمسرح الفن قد لا يشفي أبدًا من التقريع النقدي اللاذع نتيجة لاتباع مثل هذا النهج.

دعنا لا نذكر الخال قاتيا ولو بالاسم.

من العبث أن نبدأ بالشقيقات الثلاث - فكل من الموضوع وعمر الممثلين يجعل ذلك عبثًا.

لن يسمح بعرض بستان الكرز، أي إن التباكي على ضياع الذوات لن يسمح به، لكن المسرحية لا يمكن عرضها من أية زاوية أخرى (مثل زاوية مرحى بالحياة الجديدة)

إيفانوف Ivanov لا تتفق أبدًا مع حقبة "الصحوّة الشاملة" تلك^(٣٤) .

لكن في ظل غياب المسرحيات الجديدة المناسبة وزوايا الرؤى الجديدة، ظل تشيخوف هو المتفوق بمسرح الفن، وأدى هذا التفوق بالمراقب الإنجليزي هنكلي كارتر Huntly Carter أن يعلن هذا التفوق لتشيخوف في ظل التيار السائد للشئون المعاصرة في روسيا. لقد أراد الجمهور الشيوعي الجديد أن يتجه الذهن نحو مشكلاتهم ثم ينعكس على العملية الأشمل المتضمنة حل هذه المشكلات، فلم يصبر الجمهور على مشاهدة الجو المكثف المتزايد التعقيد، وبخاصة عندما يكون "جو القمر وليس الشمس، جواً تسكنه أشباح النورس في ضوء القمر وليس فجر الحياة الجديدة المشرق"^(٣٥).

لقد أساء نيميروفيتش Nemirovich الحكم على مدى مواءمة بستان الكرز لفترة الصحوّة الجديدة، فمن بين مسرحيات تشيخوف المكتملة تعد الوحيدة القابلة للتكيف وفقاً للظروف السوفيتية، بسبب ما تحمله من رؤية مفادها: "تحيا الحياة الجديدة". وكان جايديبوروف Gaideburov قد قدم عرضاً مبهجاً براقاً مرحاً لبستان الكرز في وقت مبكر عام ١٩٢٢، عندما طاف مسرحه المتجول مدن سامارا التي دمرتها ومزقتها الحرب الأهلية، وشاهدها أحد جنود الجيش الأبيض من وجهة نظر ما قبل الثورة، وعندما سمع كلمات "علينا أن نغرس بستاناً جديداً" انفجر قائلاً: "لا تفعلوا ذلك"^(٣٦). أما بالنسبة إلى الحُمر، فكان تروفيموف Trofimov ولوباخين Lopakhin هما رعاة البستان، ولم ينظر إليهما بسخرية كبناء للمدينة الفاضلة، لوباخين بالذات كان يُفسّر ليس كأحد أفراد الكولاك التي تم تصفيتهم عند تجميع المزارع، بل كرجل صاحب رؤية وحيوية، فهو نموذج للعامل المثالي وافر الإنتاج. واقترح ستانسلافسكي نفسه أن:

نقدم لوباخين نفسه في بستان الكرز ليأخذ رؤية تشاليابين الواسعة الأفق، وتأخذ آنيا مزاجية إرمولوفا، وليقوم بقطع كل ما بلى بفعل الزمن وبكل قوته، ولتصبح الفتاة في وجه العالم أجمع "مرحى بالحياة الجديدة"، هذه الفتاة التي

تكهنت بمجيء الحقبة الجديدة هي وبتيا تروفيموف، وبذلك تفهم أن بستان الكرز حية بالنسبة إلينا، فهي مسرحية معاصرة يرن فيها صوت تشيخوف ببهجة وفرح واستثارة للهمة، إذ تتطلع إلى الأمام وليس إلى الوراء (٣٧).

ولتحقيق هذه الرؤية التقدمية، افتُتحت بستان الكرز في نسختها المجددة المعدلة بمسرح الفن عام ١٩٢٨ (بعد عام من عرض فانيا المعدلة بشكل مماثل) بممثلين نصفهم من القدامى ونصفهم من المحدثين. ولم تكن ليلة الافتتاح مكتملة أو بلا نقائص، فعندما دخلت كنيبر Knipper في الفصل الأول، لاقت ترحيبًا شديدًا، مما اضطر الممثلين إلى التوقف، وهذا شيء لم يكن يسمع عنه في ذلك المكان المبجل. وعندما رفع الستار، كان ستانسلافسكي يضرب بقبضته إحدى الممثلات التي تؤدي دور فاريا Varya لارتكابها خطأ ما (٣٨). وانتقد القائمون على العمل، ومن بين من انتقد نجد جوركي Gorky نفسه وآخرين، وذلك للاستمرار في عرض المسرحية كدراما جادة وليس كمسرحية كوميدية، وجاء ذلك مع كل ما قيل عن كون المسرحية ذات صلة بالعصر.

في عام ١٩٢٥، كان المدير الأدبي لمسرح الفن بموسكو الثاني يوري سوبوليف Yury Sobolev قد وضع الأساس النظري لمثل هذا التفسير في صحيفة المتفرج الجديد (نيو إسبيكتاتور) المتخصصة. وبحلول عام ١٩٣٢، كان تابع نيمروفيتش Nemirovich الوفي إقان بيرسينيف Ivan Bersenev يتحدث إلى الفرقة حول عدم إمكانية فهم بستان الكرز بالنسبة إلى المجتمع المعاصر. وأخذ يوصي هو أيضًا بعرضها كمسرحية كوميدية لتصبح ذات صلة بالعصر (٣٩). ويوضح الناقد باخليس Bachelis الصلة المشتركة بين الكوميديا والشيوعية فيقول: "لقد أراد تشيخوف أن يأتي الانفصال عن الماضي مرحًا فرحًا... فيكاد يتبع خطى ماركس في مفهوم يعرفه الجميع بأن الضحك يجعل الناس ينفصلون بسهولة عن ماضيهم. لقد تخلف مسرح الفن من وراء تشيخوف، إنه لم يرد أن يثير الضحك..." (٤٠).

في عام ١٩٢٦ قام مسرح ليننجراد الكوميدي بأول محاولة لعرض
بستان الكرز كـ "شبيهة بالفارس" (كما أسماها مؤلفها)، وذلك من إخراج
كونستانتين خوخلوڤ Konstantin Khokhlov، الذي لم يشمل بالتعاطف سوى
لوباخين وآنيا، إذ يقول: "إنهما من يجتثان بستان الكرز العتيق غير الضروري،
الذي لا يسمح بنور الشمس أن ينفذ إلى البيت البارد القاحل"^(٤١). أما جايدبوروڤ
Gaideburov فقد أعاد عرض البستان على مسرح البولشوى الدرامي في ليننجراد،
وأعاد صياغتها بحيث تتفق وعلم الاجتماع الماركسي: عندما ناجى تروفيموڤ آنيا
الغائبة بعواطفه السامية، يقوم المصمم تاتيانا بروني Tatyana Bruni بتقديم منظر
صناعي بدأ في التوضيح كالنار، ليعطى تأثيراً عدّه نقاد العصر أنفسهم تأثيراً غير
متقن^(٤٢).

وعرض أندري لوبانوف Andry Lobanov بستان الكرز عام ١٩٣٤
باستوديو مسرح روبين سيمونوڤ Ruben Simonov بموسكو، وثبت أن هذا
العرض هو الدفعة الأكثر تأثيراً في الهجمة ضد احتكار مسرح الفن لتشيخوف، لقد
أراد لوبانوف أن يفضح انحطاط الطبقة الأرستقراطية وتدنيتها؛ فأخذ هو والمصمم
بوريس ماترونين Boris Matrunin والمصمم كوزمين Kuzmin يذهبون إلى أقصى
حدود تعريف الكوميديا الاجتماعية. ويقول لوبانوف - متبعاً في ذلك خطى
فاختانجوف - إن ذلك كان مزيجاً من الأنواع الفنية والأدبية، فيها عناصر الفودفيل
القوية قوة الكوميديا والدراما والتراجيديا، لكن استبعاد الصبغة الغنائية الشاعرية
أفرغ العمل من جوهره.

ظلت مناظر مسرح الفن لسيموڤ Simov تُبدى الفتنة بهذه الحياة الجديدة،
وأفسد الديكور المسرحي لماترونين Matrunin أي شعور بالحنين إلى الماضي،
وذلك بأن نزع عن الضيعة مسحة الدفء والجمال، فكانت الحجرات حادة الزوايا،
بها أثاث عصري ينم عن الإهمال والقدم. وبذلك أثير الشك حول مدى عاطفة
وشعور الملاك لمنزلهم، وأظهر ارتباط رانيكسكايا وجايف بالمنزل فقط بحكم

العادة. وبسبب اغتراب الشخصيات عن الطبيعة، لم يكن هناك بستان أو منظر طبيعي في الفصل الثاني. هذا الفصل الذي أعد ديكورياً في مطعم رخيص متهدم طرد منه بيتيا تروفيموف Petya Trofimov السكر الثمل على أيدي الخدم، ليذهب إلى حمام مظلم عفن الرائحة، وفيه أخذ يتحدث إلى مجموعة من طلبة الجمنازيوم بلغة تهديد ووعيد.

كان للخط المتصل(*) Throughline لشخصيات دونياشا وشارلوتا وأبيخودوف دور في تأكيد عنصر الجروتسك، فجاءت لحظات رانيكسكايا الأكثر عطفاً ورقة فقط لإظهار التناقض مع ذاتها المنغمسة في الملذات الحسية. وقامت ديليكتروسكايا Delektorskaya بأداء دورها كشخصية غير نقية في الأساس، بالرغم من مشيتها وقوامها الرشيق وهي ترتدي معطفاً أنيقاً أو تتجمل أمام المرأة. بذلك برزت علاقة ياشا بها، وظهرت في شكل علاقة واضحة لا شك فيها. لقد كان الشاهد على ماضيها في باريس، وكانت هي في حاجة إليه، وأصبح الشيء الذي أحزنها هو فظاظة وقسوة.

ثمة مزيد من الانحطاط في رعونة جايف، وملاحظات لوبانوف Lobanov للممثل الذي يؤدي شخصيته تكشف عن مدى قسوة هجومه وفضاظته.

٣- لا يحب الغسيل

[...]

٨- يتشبث بالحياة، التي يراها مستلقية على أريكة، تلعب البلياردو، وتقترض الأموال وتنفقها.

[...]

(*) الخط المتصل Throughline: هو سلسلة مشاعر ودوافع وأحداث يتخيلها الممثل حتى يصبح دوره مقنعاً، وهي سلسلة متدرجة تقوم على السبب والنتيجة، وذلك في التمثيل القائم على أسلوب ستانسلافسكي وما تلاه، والذي قام على شكل طبيعي أو أكثر، وعلى الواقعية النفسية. كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦ ص ٥٥١.



(١١) اسكتشات ن. كوزمن لملابس شارلوتا ولوباخين في عرض بستان الكرر للوبانوف، موسكو،

١٩٣٤.

١٠ - متطفل، متنطع، يأخذ الأموال حتى من الخادومات، ينزعج ممن يتجاهلونه، إنه بطل أسيء فهمه، يجرى وراء أناس لا يكثرثون به.

[...]

١٢ - فجأة يجد نفسه مقيداً لا يستطيع الحركة حول المنزل ولا الاستلقاء على الأريكة، ولن يجد ما يحبه من الأشياء؛ مثل حقيبة الكتب المليئة بالحشرات والجدران العتيقة. لقد اهتزت الأرض تحت قدميه بعد بيع الضيعة، ويبدو أن لعبته قد انتهت. إن منزله يتهدم عن آخره، ومعه يتهدم هو أيضاً. إنه يذهب إلى العمل في البنك بالمدينة مثل الأب الأسير وقد اقتلع من غابته إلى حديقة الحيوانات، حيث سيموت عما قريب [...] (٤٣).

ولأن لوبانوف كان يحتقر الشخصيات، فقد واجهوا السخرية القاسية، وحُكم على بستانهم بالتصفية، والصحيح أن الممثلين تعاطفوا مع شخصياتهم أكثر مما تعاطف المخرج الذي حاول تهدئة بعض ألوانه المتوهجة.

يخاطب روبن سيمونوف Ruben Simonov جمهوره قائلاً: "لم نذرف الدموع عندما اجتث بستان الكرز. إن ضعف رانيفسكايا وقلة حيلتها لم يحركا مشاعر الشفقة لدينا" (٤٤). لكن عرض لوبانوف - على ما فيه من غرابة وطرافة ورغبة في الصدام - كان يحاكي توجهات عبّر عنها في العرض الأول للمسرحية عام ١٩٠٤، بما اتفق مع إدانة ونقد جوركي Gorky لرانيفسكايا وأسرتها، واصفاً إياهم بالشخصيات الأنانية، الواهنة العاجزة والمتصابية في الوقت نفسه (٤٥). ومع كل هذه الضجة والخلاف، ظل العرض يُقدّم ضمن ريبورتوار الاستوديو لسنوات كثيرة.

لقد وصل عرض لوبانوف ومن حاكوه إلى أقصى حدود التوجه المتبنى لعملية تحدى التفسيرات التقليدية للكلاسيكيات. لقد كانت جرأته متنافية مع الظروف التاريخية، فهي من البقايا المرتدة سياسياً لتطرف المسرح في العشرينيات. ففي عام

١٩٣٢ أطلق ستالين Stalin على الكتاب - ولأول مرة - لقب "مهندسو الروح"، وتحدث عن الواقعية الاشتراكية التي شرعت وقُبلت بعد ذلك بعامين كمنهج أصولي أساسي لكل الفنون. وأصبحت الكلاسيكيات عماد الأعمال المسرحية، وأصبح أسلوب مسرح الفن بموسكو ومناهجه النموذج المحتذى في كل مسارح الاتحاد السوفيتي. وتعرض أي إظهار للشكلائية للهجوم، كما هوجم أي شخص يسعى إلى التجريب أو المبادرة، فإذا به يغتال أدبياً على يد الصحافة، وعلى يد لجنة الشئون الفنية.

تعويذة ذابطة

كان مايرهولد Meyerhold ضمن أول جماعة تتهاجر في مواجهة رياح التغيير، فبعد عقد من التجريب الجريء، ومنذ عام ١٩٣٣ فصاعداً، لم يُعرض شيء سوى الكلاسيكيات، وبأسلوب أكثر احتراماً وجمالاً مما كان عليه في العشرينيات.

كانت الشقيقات الثلاث أول مسرحية يخرجها ، لكنه تفادى تشيخوف في مرحلته الموالية للبلشفية، والتي تميزت بالنشاط، ولم يعد إلى تشيخوف إلا عام ١٩٣٥، في الذكرى الخامسة والسبعين لمولد الكاتب، عندئذ اعترف مايرهولد بأن "تشيخوف كاتب بستان الكرز والشقيقات الثلاث لم يعد قريباً لنا اليوم قط"^(٦). كما لم يعد هو وثيق الصلة بالحياة السوفيتية كما كان من قبل، وإن كانت إعادة رؤيته الرائعة لأوبرا ملكة الورق لاقت استحساناً كبيراً، لكنه ظل يدافع ضد اتهامات الشكلائية وعدم التواصل. وأخذ مايرهولد يجرى بروقات لبوريس جودونوف ويخطط لمسرحية هاملت، في أثناء انتظاره اكتمال بناء مسرحه الجديد، وبذلك كان يمكن النظر إلى عمله على نصوص تشيخوف على أنه اكتساب للرزق بشكل نفعي.

وتشتت جهد مايرهولد في مواضع أخرى، وفُتُرت عزمته وحماسه للاستثارة بسبب الجو القمعي، ولم يتفق مشروعه مع ما كان يضطلع به من مهام، ومع ذلك اختار ثلاث مسرحيات من نوع الفارس من أعمال تشيخوف ليسهم بها في الاحتفال بذكراه كنوع من التحدي. وأعيد تسمية اليوبيل والدب والخطوبة بالإغماءات الثلاث والثلاثين، حيث رأى مايرهولد أن هذا هو عدد مرات الإغماءات التي تحدث في المسرحيات الثلاث (أربع عشرة في اليوبيل، وثمان في الدب، وإحدى عشرة في الخطوبة)، لكنه قال للممثلين "سيكون لدينا مزيد من الإغماءات، ليكون ذلك سمة مميزة لطريقة لمزاح المسرح، فهذا محور العرض..."

وعلى الممثلين أن ينتقلوا من إغماءة إلى أخرى^(٤٧). كما وضع شاشة لحساب عدد الإغماءات، وجعل الموسيقى التي ألفها شوستاكوفيتش Shostakovich والمصحوبة بالأوركسترا تصاحب كل نوبة إغماء، والتي أصبحت خصيصة مستقلة في المسرحيات، فتجد الآلات الموسيقية النحاسية وآلات النفخ والنقر، على اليسار تصاحب إغماءات الذكور وتؤكد لها لتبرزها، أما الآلات الوترية على اليمين فلا إغماءات الإناث، وفي المنتصف على خشبة المسرح بيانو ضخّم للحظات الغامضة ذات التجريد الفلسفي^(٤٨). ومن الناحية العملية، كانت الإغماءات لا تفعل سوى ضبط إيقاع القراءات التقليدية للمسرحيات.

"أولاً، لا بد أن نُمسك بفكرة المؤلف، ثم نكشف عنها بشكل مسرحي... وسوف أستخدم أسلوب الفودفيل التقليدي كمزحة... وكل شيء سوف يسهم في هذه المزحة"^(٤٩). أكدت هذه التعليمات الموجهة إلى الممثلين، التقنيات والتقليد المسرحي. ويقر مايرهولد للعالم الخارجي بقليل من الصراحة أن الإغماءات كانت تمثل نماذج المرضى النفسيين والعصبيين القدامى وأصحاب الإرادة الواهية الخائرة ومتقفي ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته في سلبيتهم المشروطة اجتماعيًا^(٥٠). ولا يمكن إظهار كثير من ذلك في نصوص تشيخوف، أما في ظل حكم ستالين Stalin فكانت هذه الرطانة والأحاديث المهادنة هي سمة العصر بين

الفنانين. وبينما يعلق بعض النقاد بحماسة على الفكرة الاجتماعية ويعززها، نجد من لا يزال يتساءل عما إذا كان من الضروري جدًا على الممثلين أن يتشنجوا بهذه الصورة الشديدة عند تصوير شخص برجوازي عصابي.

أصر مايرهولد في المراحل الأولى للبروفات على الحرص والدقة إزاء النص حتى يتم إظهار كل ما فيه، وذهب إلى أقصى حدود تصوير جوهر كل شخصية. "إن مسرحيات تشيخوف الفودقيلية لا يمكن رؤيتها بمعزل عن منظومة تشيخوف الكلية للدراما"^(٥١). وعلى المرء أن يتذكر فيرس Firs عند أداء دور الخادم لوكا في الدب. وقال إن شيبوكين - السكرتير الأشعث في اليوبيل - أصعب أدوار الريبيرتوار الروس، وأراد مايرهولد تفادي دراما حوض المطبخ بصبغتها الطبيعية، مفضلًا المنهج الموسيقي، وإن كان قد توقف عند سمات واقعية من قبيل اليوم الصيفي الحار في الخطوبة، حيث كان الجميع يتصبب عرقًا. إن العرق لا يجب أن يكون مجرد رمز صوري للواقع، بل يجب أن يظهر عبثية وصول لوموف وظهوره في معطف رسمي له ذيل وقبعة مرتفعة وقفازات.

صمم فيكتور شيستاكوف Viktor Shestakov وحدات المنظر المسرحي بحيث كانت الردهات تمتد من الأبواب الجانبية، والجزء الأعلى من خشبة المسرح في شكل سلال متوازية. وكانت العلاقات المكانية تعد بمثابة نموذج يمكن فيه عرض كل أنواع المسرحيات، وذلك في استشراف للتصميم المعماري لمسرح مايرهولد المستقبلي، فتجد البانوهات المتحركة والثابتة والستائر وأغطية الأثاث والنور الأبيض المحايد الذي يضئ كل خشبة المسرح. هذا التصميم للمنظر المسرحي كانت له سمة وظيفية وأخرى رمزية، فبعض التفاصيل (مثل الباب والنافذة والدولاب والمنضدة والأريكة) تحدد موقع الأحداث، كما استخدمت كأجزاء في الديكور. أصبح الدولاب في اليوبيل مكانًا للاختباء، والبيانو الكبير في الدب قام مقام الحصان عندما ركبه سميرنوف. ولقد أصر مايرهولد على أن تكون إكسسوارات تلك الفترة الزمنية بلا طراز محدد.

وبالرغم من العناصر التي توحى بوجود قراءة حرة بتناغم ما، فإن المشاركين والمراقبين لم يشكوا في أن ماير هولدا أخرج مسرحيات الفارس بأسلوب "اعرض وأخبر"، محددًا للممثلين قراءات بعينها للسطور، وموضحًا لهم طبيعة الشغل "التعبير" الحركي^(*) المطلوب، فقاموا على نحو متألق بفحص وتحليل الكلمات والأصوات وطرائق إبداع الشخصيات وأسلوب التمثيل.

"أنت، إيفان فاسيليافيتش، سترتدي قبعة كبيرة نسبيًا، وإن لم تظهر كذلك في بداية الأمر بالنسبة إلى الجمهور. أنت أحد أبناء الريف السذج، وقد استعرت أفضل قبعات والدك لتلبى هذا النداء. رأسه أكبر من رأسك قليلًا، وسوف تسمح للقبعة بأن تنزلق وتغطي أذنك كما لو كانت تسرع إلى مساعدة قلبك الضعيف عن غير قصد منك، وذلك عندما يصفق شوبوكوف. لهذا لا بد أن يرى الجمهور قدرًا أكبر من أذنك تحت القبعة بأكثر مما كانت عليه عندما شاهدوك أول مرة"^(٥٢).

كان هذا القلب الضعيف اختراعًا آخر من اختراعات ماير هولدا، مما اضطر إيجور إيلينسكى Igor Ilinsky أن يلجأ دومًا إلى قارورة مياه تنصب فوق رأسه في اللحظة القصوى للأحداث.

(*) الشغل (التعبير) الحركي Stage Business:

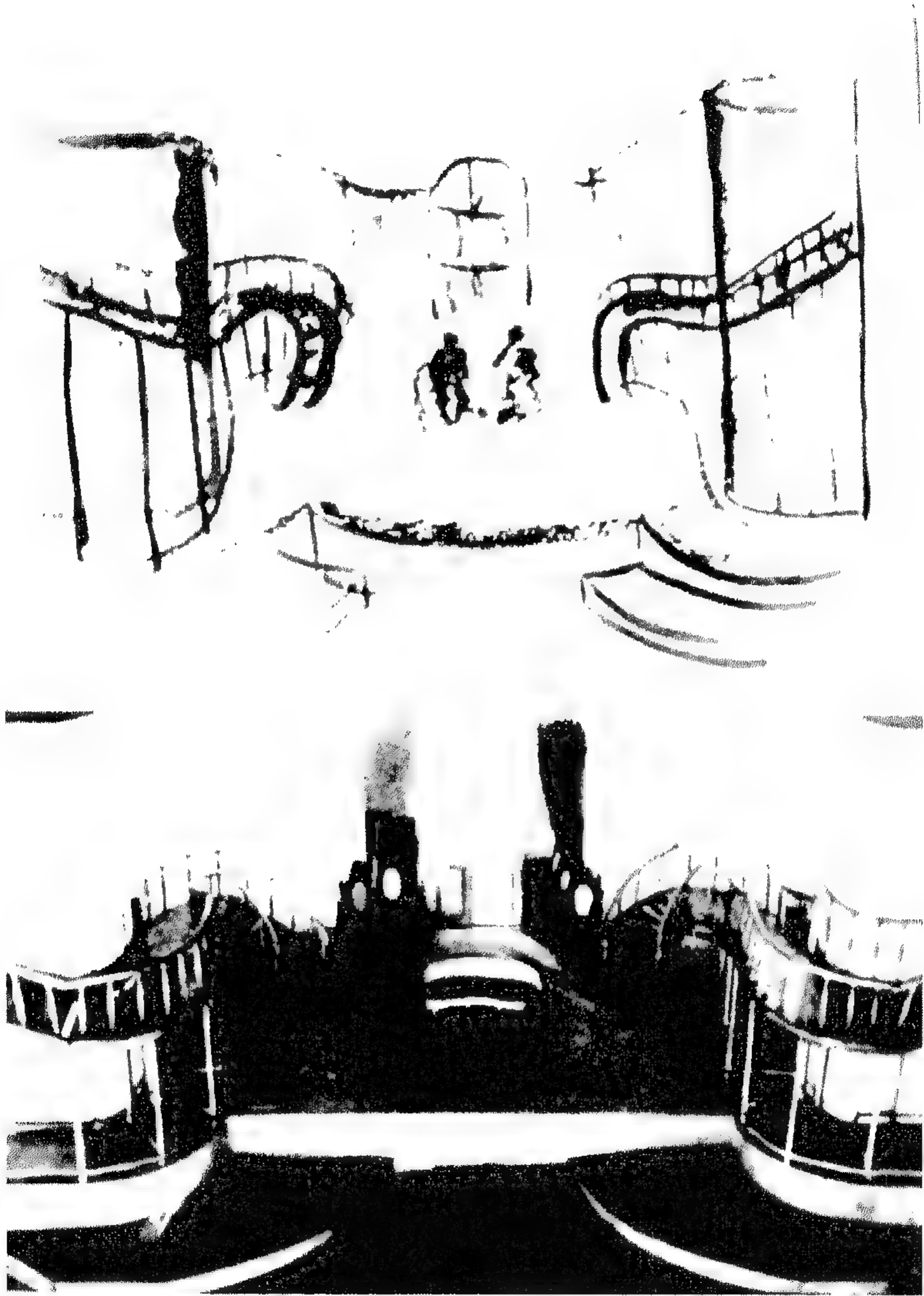
هو الحركات المسرحية التي يأتي بها الممثلون، بالإضافة إلى الحركات التي يقترحها النص المسرحي، فمثلاً، إذا قال اللاعب لزميله: "سأقوم بتقشير إصبع من الموز لك، لتأكله هنيئًا مريئًا"، فعليه أن يمد يده إلى الطبق ويختار إصبعًا بعينه، ثم يفصله من الكباسة (السبابة)، ثم يقوم بتقشيرها، ثم يقدمه لزميله في حركة تتم على الرضا. هذه الجملة من الأفعال المتسلسلة - وما شابهها - يطلق عليها "الشغل" - أو التعبير - الحركي". وحتى منتصف القرن التاسع عشر بأوروبا، كانت الإرشادات المسرحية في النصوص الدرامية لا تشير إلا إلى خروج الممثلين أو دخولهم، ولكن بدأ اهتمام الكتاب يتزايد تدريجيًا بالتعليمات التي ينصون عليها في مسرحياتهم، حتى بلغت عدة صفحات عند برنار - شو، كما أن الممثلين المعاصرين يضعون بأنفسهم ما يقترحونه من الشغل الحركي فوق سطور أدوارهم المسرحية.

(معجم المصطلحات للدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار المعارف ص ١٥٩) (المترجم).

كانت هذه القارورة من الابتكارات الكثيرة كأحد الملحقات اليدوية التي أدخلها مايرهولد إلى مسرحيات الفارس لينشط بها الفودفيل. وفي مسرحية الخطوبة يتشاجر لوموف وناتاشا على منديل مائدة وصينية وهما يتشاجران ويتنازعان على ملكية الحقول. وفي اليوبيل أظهر وفد ملاك الأسهم شيبوكين في مظهر الدب المحشو. ويبدو أن القيمة الرمزية للملحقات المسرحية وقطع الديكور تقلل من الشخصيات، حيث تحولت الاهتمامات الأصلية إلى الأشياء، والتي عولجت بعد ذلك ضمن أحداث تهريجية ساخرة. وكان ما تثيره هذه الأشياء والمواقف الملموسة من ضحك أصيل، يعرقل الحدث ويصعب المسرحيات بصيغة تعوزها الفطنة والأصالة إخراجيًا. لقد كان مايرهولد يختزل شخصيات تشيخوف في شكل عرائس مثلما فعل فاختانجوف Vakhtangov، لكنه لم يستطع وضع معنى عميق بيئه في روحهم، مثلما فعل فاختانجوف.

لقد نادى مايرهولد بالبساطة والخفة والدعابة، لكن الممثلين ظهروا مفتعلين وغير واقعيين تمامًا. وشعر إلينسكى Ilinsky أنه فشل في اتخاذ أسلوب حياة مستقل عن سيناريو المخرج، ودقق بشكل مغالى فيه على صقل التفاصيل^(٥٣). ولعل الدب كانت المسرحية الأكثر نجاحًا والأكثر تميزًا من بين المسرحيات الثلاث، والأقل جروتسكية، حيث كانت زوجة مايرهولد زينايدا راikh Zinaida Raikh ونيكولاى بوجوليبيوف Nikolay Bogolyubov مختلفين عن باقي الممثلين: فهما زوج متوافق بدوا على أفضل حال معًا.

حاولنا بكل جهد أن نبدو ماهرين، ومن ثم فقدنا عنصر الدعابة. لا بد أن نواجه الحقيقة: إن جمهور أي عرض لهواة يعرضون "الخطوبة" كان سيضحك أكثر مما ضحك في أثناء عرضنا، بالرغم من تمثيل إلينسكى وإخراج مايرهولد. لقد حططنا دعابة تشيخوف الشفافة الواضحة تحت وطأة النظريات، وكانت النتيجة كارثية^(٥٤).



(١٢) رسم تقريبي لديكورات لـ ف. شيبستاكوڤ لعرض ٣٣ إغماءة، ونموذجه للمنظر. مسرح ماير هولاء، موسكو، ١٩٣٥.

واستحسنت الصحافة العرض، لكن الممثلين شعروا بالإخفاق في أول ليلتين من العروض؛ لأن الجمهور لم يكن يضحك. لقد افترس العرض إلى السرعة والبراعة بسبب التعبيرات الحركية القاسية اللاذعة ونوبات الإغماء، حتى إن مايرهولد نفسه قال:

وبالرغم من إدراك مايرهولد للفشل، فقد آمل أن يقدم العرض لستانسلافسكي في منزله. هذه المجابهة لستانسلافسكي - الذي يعد سيد المزاج التشيخوفي - من خلال عرض عرائس مناطق لم تحدث قط، وذلك بسبب ما قام به مايرهولد من كبح تجاهه، وتلاه بإفساد حصيف متعمد. وكان لعرض "٣٣ إغماءة" أن يظل هو آخر عمل حديث يراه الجمهور دائمًا على مسرح مايرهولد.

الفصل السابع

تشيخوف يتعلم الإنجليزية

(المملكة المتحدة وأيرلندا ١٩٠٠ - ١٩٤٠)

كنت ممثلاً بإحدى الفرق النمطية^(*) بأكسفورد، بإنجلترا، عندما تعاملت لأول مرة مع إحدى مسرحيات تشيخوف. وكنا لا نزال في مقتبل العمر، تتناوبنا أشجى المشاعر. وأخذنا ننتقى أكبر المسرحيات حجماً بين النحيب والدموع. واستقبل طلاب المرحلة الجامعية مجهوداتنا بسرور صاخب لم أشهده قط في أي مسرح. وعندما أستعيد الماضي، أخجل من نفسي وأنحني احتراماً لهؤلاء الطلبة. لقد كانوا ذوي توجه صحي وإيجابي على نحو تام، وكان تشيخوف سيرحب بذلك تماماً.

مارجريت وبستر Margaret Webster^(١)

مجانين وعشاق

بدأ سوء فهم تشيخوف بداية مبكرة في العالم الناطق بالإنجليزية. فقبيل رحيله بعام ظهر عمل مرجعي من تأليف الأستاذ ليوفواينر Leowener يحذر القراء ويقول: "ثمة رؤية تشاؤمية تسرى عبر كل أعماله، ويبدو أن كل شخصياته تحتاج إلى طبيب نفسي"^(٢). وفي العام نفسه تكررت الإشارة إلى المرض الذهني في مجموعة ألفريد باتيز Alfred Bates، حيث يقول: "نلاحظ في كل مكان المزيج

(*) الفرق النمطية Stock Companies:

هي فرق الممثلين الذين يؤدون الدور النمطي نفسه في مسرحيات متتابعة متشابهة الصيغة، وذلك بالقرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.
كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٥٤٣.

الغريب نفسه من المرض بالعصاب والمجانين وأشباه المجانين... إن هذا المجتمع الذي يتبدى أمامنا يبدو وكأنه كابوس. فكل شخصياته مهمومون بشيء واحد فقط، وهو حل مشكلة الحياة"^(٣). وضمنيًا فإن هذا القول يعنى أن مشكلة الحياة لم تكن قضية ملحة لدى الإنجليز، الذين ربما قد فرغوا من حلها.

ولحسن الحظ، تأثر الظهور الرسمي لتشيخوف على المسرح البريطاني بشخص يجمع بين التعاطف والخبرة، وهو جورج كالدرون George Calderon الذي قضى عامين (١٨٩٥ - ١٨٩٧) في روسيا ليتعلم الروسية، وانغمس في عالم الأدب، وتشرب الخبرة العميقة والعريضة الشاملة لسبل العيش الروسية وطرائق التفكير الروسي، وكان يكسب قوت يومه من كتابة المقالات وتدريس الإنجليزية"^(٤). وكانت جمعية المسرح المستقلة تقدم مسرحيات كالدرون بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٢، لكنها لم تحظ بقبول جماهيري. ومع ذلك فقد كانت أعمال مسرحية ذات قيمة، تتبع أسلوب سكريب Scribe من الناحية الفنية، لكنها مملوءة بالأنماط المعاصرة والحوارات المفعمة بالحياة كذلك"^(٥). واهتم كالدرون بعرض الدراما الروسية للجمهور البريطاني، وأخذ مشورة الخبير مايرهولد فيما يخص الأعمال الأكثر إثارة في المشهد الراهن. وبوحي من مقالة مايرهولد التالية حول التراث الدرامي الروسي، كتب كالدرون مقالاً هو الأعمق حول هذا الموضوع في أي من لغات الغرب، ونشر المقال بمجلة ذا كورترلى ريفيو (يوليو ١٩١٢).

وقام كالدرون بالترجمة والإشراف على أول عرض بريطاني لتشيخوف، لمسرحية النورس على مسرح جلاسكو الرصيدي"^(٦) (٢ نوفمبر ١٩٠٩)، وإن كان ألفريد ورنج Alfred Wareing هو الذي تولى عملية الإخراج في بدء الأمر. وكان برنامج الفرقة الريبرتوار يعتمد أساسًا على أعمال إبسن والعروض الموسمية

(٣) الرصيدى Repertory هو المسرح الذي لا يضطر إلى عرض مسرحيات جديدة باستمرار، ولكنه يعرض - بين الحين والآخر - بعض ما في زخائره من أعمال درامية (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة) (المترجم).

لمسرح كورت بميدان سلوون، بلندن... في حين كان هذا المسرح لا يقدم سوى أعمال شو Shaw، وجرانفيل باركر Granville Barker، وچون هانكن Gohn Hankin، وچون ماسفيلد Gohn Masefield، وبينرو Pinero لمدة أربعة أعوام^(٦). ويبدو أن هذه الكوكبة من الكتاب المسرحيين المحدثين لم يكادوا يدركون قرابة تشيخوف لهم، ففي أحد الخطابات التي كتبها شو عام ١٩٠٥ إلى لورانس إرفنج Laurence Irving: "سمعت بوجود مسرحيات كثيرة للمدعو (تشيخوف Tchekoff أو شيء من هذا القبيل)^(*) وهو روائي روسي راحل صاحب عمل الراهب الأسود، فهل لديك أي من هذه الأعمال مترجمة لجمعية المسرح أو أي شيء مما تمتلكه قد يناسبنا؟"^(٧).

وقد عانى كالدرون كثيرًا في إحدى محاضراته التمهيدية لشرح كيف أن "مسرحية لتشخوف تعد بمثابة حلم يقظة، وليس سلسلة من الأحداث، وكيف تختلف عن المدرسة الطبيعية الفجة"^(٨). وأسرع الكتاب النقاد الاسكتلنديون لينتقوا ما أسموه الرمزية الإيسنية أو الطريقة المراوغة في المسرحية، وكان هذا رد فعل مستثيرًا بشكل مدهش، عكس فيه هؤلاء الكتاب مفاهيم كالدرون، وسعى الإخراج المسرحي بشدة إلى إيجاد تحولات من الحالات المزاجية الجماعية إلى ردود الفعل الفردية، وذلك لتحقيق شيء يقارب الخط المتصل Through Line عند ستانسلافسكي، وذلك بالرغم من عدم قدرة الممثلين البريطانيين على تقمص حياة داخلية في فترات صمتهم على المسرح. وعلق أحد النقاد، قائلاً: "إن انطباع الإنسانية الطاغية يدين بالكثير إلى التمثيل الرشيق المتقن... فقد كانت الفرقة متكاملة تمامًا، حتى إنه من الظلم اختيار أسماء بعينها"^(٩).

كانت لندن أكثر تخلفًا، فقد كانت الأميرة بارياتنيسكا Bariatinska، واسمها المستعار ليديا يافورسكا Lidiya Yavorskaya، أول من رعى عرض تشيخوف، وكانت قد استقرت بإنجلترا عام ١٩٠٩ وأنتجت مسرحية الدب في مايو ١٩١١

(*) حيث إن شو كان متأكدًا من الاسم كما هو واضح من طريقة كتابته (المترجم).

على مسرح كينجزواي كجزء من برنامج ثلاثي مسرحي أسبوعي. وفي الشهر نفسه أثمر اهتمام شو الكبير بتشخوف كمصدر شحذ لجمعية المسرح، حيث أنتجت الجمعية مسرحية بستان الكرز على مسرح الأولدفيك، ووصفها شو بأنها "أهم عرض مسرحي في إنجلترا منذ تقديم مسرحية بيت الدمية" (١٠). وضم فريق الممثلين - الذين لم يكملوا البروفات - نجوم المستقبل، مثل ماري جيرولد Mary Jerrold (فاري)، وهاركورت ويليامز Harcourt Williams (تروفيوف)، ونيجل بليفير Nigel Playfair (بششيك)، لكنهم لم يستطيعوا تعويض الإخراج الفاتر البطيء لكنليم فوس Kenelm Foss وسوء توزيع الأدوار، مثلما حدث عند إعطاء دور رانيكسكايا لممثلة شابة هاوية قليلة الخبرة. ونظر الجمهور إلى لوباخين على أنه الوغد المتوحش، وإلى أسرة جايف على أنهم الضحايا ذوو السحر، وإلى أبيخودوف على أنه "المتعقل" (١١)؛ وذلك لأن الجمهور كان معتادًا جنس مسرحيات المشكلة التقليدية، أما أبيخودوف (إيفان برلين Ivan Berlyn) فقد أثبت أنه بمثابة عائق بسبب حركاته المضحكة الهزلية التي لم يكن لها معنى. ويقول الروائي هيوج والبول (١٢) Hugh Walpole في هذا الشأن "إن ما كان يفعله في منزل سيدة عاقلة مثل السيدة رانيكسكايا لم يكن سوى أحد الألغاز الكثيرة اليايسة التي قدمتها لنا جمعية المسرح". لقد كانت جمعية المسرح تهتم بشكل كبير بالقضايا الاجتماعية ودراما الإصلاح، فلم تستطع فهم التوحد الذاتي للشخصيات، وانصرف الجمهور الذي جاء متوقعًا نقاشًا حول قضايا الساعة، انصرف قبل إسدال ستار النهاية.

وجهت مقالة ولكلي Walkley في صحيفة التايمز كل اللوم إلى جمعية المسرح حيث قال: "إن الروس أجانب غرباء، لكنهم - ومن المؤكد - ليسوا بهذه الحماسة التي بدوا عليها في النسخة الإنجليزية من كوميديا تشخوف". واتفقت هذه المقالة مع الرأي القائل بأن "هؤلاء الروس وحدهم القادرون على فك شفرة المسرحية، ولا يمكنها أن تبدو للجمهور الإنجليزي إلا كشيء غريب وزائف، بل سخيف"، وجمعت صحيفة الديلي تلجراف بين معايير الحياة البريطانية وصناعة

المسرحية التقليدية، فعلقت قائلة: "إن تلك الأجواء والحياة الاجتماعية ومجموعة الشخصيات المختلفة تمامًا عما اعتدناه عليه، لا بد أن تصدم العقل الإنجليزي التقليدي المنظم"، وقرر ناقد هذه الصحيفة الذي ارتدى عباءة عالم الاجتماع: "أن المسرحية قد كتبت لتوضح أمام أعيننا كيف يقع المجتمع الروسي والشخصية الروسية تحت وطأة ظروف معينة تنقل كاهلها، بحيث يصبحان في حالة من العقم الشديد"^(١٣). وكالمعتاد تخلف الصحفيون في فهمهم عن مرتاد المسرح الواعي. واتفق أرنولد بينيت Arnold Bennett على أن مسرحية بستان الكرز تقدم صورة معتدلة للمجتمع الروسي، شريطة أنها تقدم تلك الصورة بكل صدق، حتى إن أعضاء جمعية المسرح أساءوا الفهم، فاعتبروا كل الصور كاريكاتيرية، بل مملة مبتذلة... إنه صدق مخيف ويسبب الامتعاض"^(١٤).

عندما نشرت ترجمتا كالدرون Calderon عام ١٩١٢ وجاءت محاضرة جلاسجو Glasgow تمهيدًا لهما، ظهر تعليق الملحق الأدبي للتايمز يقول: "تعرف الحالة المزاجية الكثيبة الروسية، وهذا العقم قد يكون أحد أوجهها، فهو يأس مأساوي؛ لاحظ السير هوبرت باري Hubert Parry في بعض من الموسيقى الروسية. وهذا شعور لا يَنتابنا في أوروبا الغربية، ولهذا الاختلاف المزاجي قد يبعد تشيخوف عنا وجدانيًا". وتوقع ملحق التايمز الأدبي بأن الإنجليز سوف يضيقون صدرًا بأناس تشيخوف الواهنين، ولن يحيوهم بالحب والإعجاب"^(١٥)، وتأكد ذلك عندما عرضت جمعية أدبلي المسرحية عرضًا وحيدًا ليلة الأحد لمسرحية النورس من ترجمة كالدرون في المسرح الصغير في ٣١ مارس عام ١٩١٢، وكانت مديرة المسرح جرتروود كينجستون Gertrude Kingston تقوم بدور أركادينا. ولم يلتفت إلى محاضرة المترجم حول منهجية تشيخوف، وذلك لعدم وجود أي شخص في الوقت المعلن عنه لبداية المسرحية.

لقد كانت الأميرة بارياتينسكا Bariatinska هي المحرك لهذه المغامرة، وقد كانت في الأربعينيات من عمرها، ومع ذلك قامت بدور نينا، وأضفت عليه لكنة

روسية ثقيلة. ورأى أحد النقاد "أنها أدت مشاهد معينة بتحكم في الحديث والتمثيل، والذي بدوره لم يكن من الممكن تحقيق تحليلات تشيخوف الدقيقة". ومع ذلك اشتكى ناقد آخر من أن السيدتين (كينجستون، وبارياتنيسكا) فشلتا في إدراك أن "دورهما المفرط ليس مهمًا إلا بترابطه مع باقي الأدوار"، وواجهت هذه الممارسة لدور أركادينا فتورًا واضحًا^(١٦).

ترسخت لأول مرة شهرة تشيخوف بشكل لا يفوقه سوى شكسبير بفضل مسرحية الخال ثانيا، وهي مسرحية أكثر تكاملاً وسهولة في الاستيعاب. وفي مايو ١٩١٤ قدمت جمعية المسرح المتحدة عرضين من ترجمة السيدة ر. س. تاوونسيند R.S.Townsend على مسرح الأولدفيك Aldwych. وأعجب ولكلي - الذي كان قد انتقد مسرحية بستان الكرز بشدة - بمسرحية الخال ثانيا، واصفاً إياها بأنها "عالم من المتحدثين بدون مستمعين"، ومزجت شخصياتها "الخير والشر والضعف والقوة". ورأى ديزموند ماك كارثي Desmond Mac Carthy "أنها مسرحية جيدة بشكل لا ينسي"، وهي الأكثر مأساوية وتعبيراً عن ضحايا تشيخوف من البشر العاديين الذين "تمسك برقابهم تهداتهم وتثأؤبهم ولومهم أنفسهم، ومشروباتهم من الفودكا والشاي، ونقاشاتهم التي لا نهاية لها"^(١٧).

في الليلة الأولى لعرض الخال ثانيا، قيل إن برنارد شو أعرب لأحد رفاقه بقوله: "عندما أستمع إلى تشيخوف تتأوطني الرغبة في تمزيق مسرحياتي"^(١٨)، في حين أخذ بعضهم يتعجب من العبثية وانعدام المعنى لدى شخصيات تشيخوف، في حين أن شو يستوعب المغزى السياسي والاجتماعي الجاد في هذه التدايعات للكآبة والعدمية. ومثلما أعلن شو عن هجوم إيسن Ibsen على كذبة الحياة، أخذ يذيع الواقعية والعقلانية الجوهرية في رؤية تشيخوف وغايته. ومع ذلك وضعت مقالات شو تشيخوف في صورته مفسرة إياه على أنه كاتب قدرى لا يتعاطف مع الشخصيات في مسرحية بستان الكرز، ويقول: "إن تشيخوف لا يؤمن بهؤلاء الناس المفتونين الذين يخسرون أنفسهم، معتقداً أنه سيُطرحون جانباً من قبل وكلاء

الأراضي؛ ولهذا لم يتورع عن استغلال، بل مديح فتنهم تلك^(١٩). هذا الأسلوب من الاستفادة كان أقرب إلى منهج شو Shaw منه إلى منهج تشيخوف.

كان شو منغمساً في أوهم ذاتية عندما قدم عنواناً ثانوياً لمسرحية منزل القلوب المحطمة (١٩١٣-١٩١٦)، وهي: "فانتازيا الأفكار الإنجليزية بأسلوب روسي". وألمحت مقدمتها إلى أسلوب تولستوى Tolstoy المقيت، كما ألمحت إلى تشيخوف، حيث إن شو لديه من المشترك مع تولستوى الكثير من أساليب الصدمة بالوعظ الأخلاقي أكثر مما يشترك مع أسلوب الحرية غير المقيدة لتشيخوف^(٢٠). لقد أخفق شو في أن يكتسب من تشيخوف أسلوب استخدام الصمت والوقفة، فشخصيات شو لا تصمت أبداً. فعندما يبدأ كل من فريشنين وتروفيموڤ في إلقاء خطبهما، كان تشيخوف دائماً يقطع هذا الإلقاء، متخذاً من سلوكهما الخاص أو عدم ملاءمة ما يقولونه مع الموقف، مبرراً لهذا التوقف، في حين تشكل شخصيات شو مجتمعاً مجادلاً يصر على تحقيق الأهداف. فلا نجد عند تشيخوف ما هو تافه غير الحوار، أما عند شو فالحوار لا ينطوي على شيء تافه. ويوضح الناقد الأمريكي ستارك يانج Stark Young عبثية تعليقات شو حول هذا الموضوع فيقول:

إن تشيخوف يرى شخصياته يضربون بجذورهم في شيء ما، وهذا معناه أنه يبدأ بما هم عليه من طبيعة وخصائص، ثم يأخذ ما سيعبرون عنه. أما السيد شو فيرى شخصياته في ضوء آرائهم، بالرغم من كل ثرثرته حول طبقتهم الاجتماعية، وعباراتهم المسكوكة، وأشباههم، وثقافتهم، وظروفهم الساخرة أو العاجلة أو الهادئة^(٢١).

النورس البري

وعلى أية حال لم يكن شو إنجليزياً؛ بل إيرلندياً، والإيرلنديون ذوو الفطنة أدركوا مباشرة التشابهات بينهم وبين تشيخوف، بدلاً من النفور بالقول: "كم يبدو هذا روسياً". وعلق أحد النقاد بقوله: "إن العدمية الجوهرية في شخصيات تشيخوف

هي تمامًا تلك العدمية التي اشتكت منها لاري دويل Larry Doyle في مسرحية جزيرة جون بول الأخرى، والتي كُتبت قبل ظهور تشيخوف في تلك الأجواء بسنة أعوام^(٢٢). ورأى كاتب آخر أن العقلية والبيئة الإيرلنديتين كانتا تشبهان البيئة والعقلية الروسييتين، حتى إنه من الممكن تغيير الأسماء في مسرحيات تشيخوف، وجعل الشخصيات وأماكن الأحداث إيرلندية، "وهناك كثير من الأجواء الإيرلندية وشعب إيرلندا في مسرحية بستان الكرز؛ حيث تجد العدمية والعطف والمضايقات القليلة..."^(٢٣).

واستغل تشيخوف كسلاح في المناوشات الثقافية الإيرلندية. وأراد ييتس Yeats أن يعرض المسرحيات الأوروبية على مسرح أبّي، لكن الليدى جريجورى Gregory وسنج Syngé قد تغلبا عليه، وفضلاً المدرسة القومية للطبيعية العمالية والمسرح الريفي الشعاري. أما منافستهم - وهى فرقة المسرح الإيرلندي- فقد عرضت مسرحيات إنجليزية إيرلندية ومسرحيات أوروبية، كان كثير منها يعرض لأول مرة في إيرلندا، وكانت المسرحيات تُختار وفقاً لذوق مديري الفرقة إدوارد مارتنين Edward Martyn وتوماس ماك دوناج Thomas MacDonagh (الذين رأيا أن تشيخوف أفضل كاتب مسرحي أجنبي)، ووفقاً لذوق مؤيديهم جورج مور George Moore^(٢٤). وفي يناير ١٩١٥ وضع مارتنين ترجمة ماريان فيل Marin fell لمسرحية أنشودة البجعة في برنامج العرض مع مسرحية الثورة للكاتب فلير دي إيزل أدامز Villiers de Isle Adams، ومسرحية أخرى بالإيرلندية. وأعلن عن مسرحية أنشودة البجعة على أنها مقدمة لعمل أطول لتشيخوف، وبشجاعة اختتم المسرح الإيرلندي موسمه لعام ١٩١٤-١٩١٥ بعرض مسرحية الخال ثانياً.

ولكونها فرقة هواة، فبعد هذا الاختيار- للخال ثانياً- بمثابة مجازفة، لكن ماك دوناج رأى أن عمل بروقاتها يعد أمراً يسيراً. وكشرط سابق للجمهور؛ أعلنت الإدارة بشيء من الجرأة أن تلك المسرحية يستحيل فهمها بدون قراءتها سلفاً.

وأثبت مور هذا القول المؤكد في مقالة في صحيفة التايمز الإيرلندية (٢٤ يونيو ١٩١٥)؛ ولم يكن قد قرأ الخال ثانياً، فأخذ يسترسل في حديثه حول مسرحية بستان الكرز قائلاً: "ليس لدى أي أحد لمسة أجمل من لمسة تشيخوف. ووفقاً لآخر تحليل، فالفن ما هو إلا لمسة، سواء في الرسم أو النحت أو حتى الأدب، ولهذا لا تخرج علينا النساء بأعمال جميلة مثل أعمال الرجال".

كان لهذه المقدمة المختلطة أثرها في الصحافة التي رأت أن المسرحية "لا يمكن فهمها"، وأن شخصيات الرجال "كانت مجموعة من المهووسين الغربي الأطوار الذين يُنفسون عن بعض الآراء الفلسفية الغريبة حول الأشياء عموماً، أما السيدات فكن أكثر إنسانية وإمتاعاً"^(٢٥). وقد هاجمت دورية فرى مان (الرجل الحر) هذه المقدمة، "كونها تشبه إحدى صور ما بعد الانطبوعية التي قد تبدو جيدة بالدرجة نفسها، حتى وإن قُلبت... فنحن نعلم أن الغابة على يمين المُشاهد يشار إليها بالستائر الخضراء، وهذا يعد ضغطاً وجهذاً عظيماً في مثل هذه الحالة يتفوق على أقوى خيال".

وإن كان اعتراض مجلة فرى مان على اللون الأخضر، فإن مجلة نيو إيرلندا - والتي افترضت وجود جو جديد دقيق - قد اعترضت على عناصر الرتبة. لقد صنف المحلل النقدي تشيخوف على أنه فنان واقعي تصويري، وقال بأن سمة أعماله رمادية بشكل دائم، وتبدو شخصياته، سواء المتنوعة أو المتزاخرة المتداخلة، كأن لديها هذا الشعور المبتذل بالملل والضجر الشديد، وهو الشعور المميز للأدب الروسي. والأسوأ من ذلك بالنسبة إلى الجمهور الإيرلندي أنه ليس ثمة ضحك في فصول المسرحية الأربعة باستثناء بعض الضحكات غير المقصودة. واتفق جوزيف هولوى Joseph Holloway - مؤرخ مسرح دبلن - مع ذلك قائلاً: "إنهم يتحركون بشيء من الارتباك، ويتحدثون بضجر، وشديدو الاكتئاب، ولنا أن نتخيل أن الناس يريدون إطلاق الأعيرة بعضهم على بعض في

روسيا". لقد كان تشيخوف يشبه سينج Syngé، "إذ يلح على فكرتي العمر والجمال - وتلك موضوعات لا يصر عليها سوى ذوى النفوس السقيمة" (٢٦).

وكان لهذا العرض دور أساسي في ظهور مسرحية محاكاة تهكمية لبيرسي فرنش Percy French في عرضه المتنوع بعنوان "كيف فعلتها دبلن" (بالمسرح الصغير من ١٩ إلى ٢٢ يناير ١٩١٦): وكانت تلك المحاكاة التهكمية هي "التجهم حسبما عُرض على المسرح الإيرلندي"، "الشعرة الروسية ورافع الستارة"، وحقق ذلك نجاحًا عظيمًا، فهناك تصوير للذئاب بعوائها في الغابة، وضوء القمر والشموع والفلاحة وأورفلكوف - وهو شخصية مريضة بداء الصدر - وخطيبته تيلوف Tiloeff الصغيرة (ومعنى اسمها البلاط المكسور):

أورفلكوف: أنا وتيلوف سعداء منذ كشف الطبيب علينا.

زوجيتوف: وماذا كان تشخيصه، يا أورفلكوف؟

أورفلكوف: سنموت الليلة (كحة).

تيلوف: كم أحب هذه الكحة.

الأم الصغيرة: لا يمكن أن تكون هناك جنازة، فليس هناك قودكا!

أورفلكوف: سنهيم أنا وتيلوف في الغابة، وسيكون الثلج كفنا.

(عواء الذئاب) (٢٧).

لكن عند إحياء مسرحية الخال ثانيا في ١٢ : ١٧ فبراير ١٩١٧، يبدو أن الدراية بها قد أوجدت شيئاً من الحكم الجديد المختلف، فقد أسمتها مجلة فرى مان "مسرحية ممتعة بشكل مميز، إذ تقدم مقارنات بين الشخصية الإيرلندية والشخصية الروسية"، كما أسمتها مجلة الإيرلندي بالرائعة، قائلة: "هناك جو رائع في هذه المسرحية، فهي تقدم القليل من الأحداث، وتستفيد من الإخفاقات، إذ إن رسالة المؤلف كانت عرض النفوس الضائعة، التي كانت تستطيع بذل الكثير، لكنها

اختفت بسبب نظام يقيد النشاط العقلي ويعوق الحرية المدنية بالفعالية نفسها". وهنا تظهر بجلاء صدمة المعرفة من خلال تلك الرؤى.

وقد سببت مسرحية اليوبيل في أحد برامج العرض الثلاثية (٣ ديسمبر ١٩١٧ - يناير ١٩١٨) خلطاً بين النقاد الذين توقعوا وجود استبطان للدوافع والمشاعر، وليس عملاً من نوع الفارس. لكن ذلك لم يكن سوى ابتعاد عن النهج الرئيسي، وهو اضطلاع المسرح الإيرلندي بمسرحية بستان الكرز من ترجمة كالدرون. وحاول مارتين ثانياً أن يظهر على جمهوره بمقالة مطولة في صحيفة نيو إيرلندا (٢١ يونيو ١٩١٧) قائلاً: "... لو أن مرآة الحياة الاجتماعية في سخفها وركاكتها المميزة قد تبدت أمام ناظرينا بشيء من العبقرية، لكانت من خلال هذه الدراما". وقد قارن الحوار بما يمكن سماعه في الحفلات أو النوادي:

لو أن تشيخوف هو مصور اللاترابط، فلا بد لنا القول بأن منهجه مترابط تماماً، إن دققنا دراسته. وهو يبدو وكأنه قد اختزل اللاترابط والعبثية بين متوسط بنى البشر إلى نهج معين ونظام...

لم تمنع هذه الدعاية المبكرة الصحافة من الكيد لمسرحية بستان الكرز، فصورة تلك الحياة للفلاح أصابت صحيفة التايمز الإيرلندية بخيبة الأمل بسبب حوارها التافه الركيك المجرد من حماسة العاطفة أو الصراع. واتهمت صحيفة "ليدر" مارتين لكونه بلشفيًا، وأرادت معرفة السبب من وراء عرض المسرح الإيرلندي لنسخة إنجليزية من مسرحية روسية^(٢٨). كانت معظم الشكاوى موجهة نحو عدم كفاءة الإنتاج؛ فلم يكن هناك متسع على خشبة المسرح الصغيرة جدًا، فكان على الشخصيات الوقوف والحملقة أو التجوال بلا هدف. كما لم يقدم التمثيل كثيرًا من الأشياء المطلوبة. وتخيل ناقد صحفية "البرنامج الإيرلندي" صراخ لوباخين - الذي يقوم بدوره بول فاريل Pawl Farrel (المتحدث الإيرلندي) - وصياحه وكأنه في إحدى الأسواق الصاخبة. ويشكى هولواي من أن أوليفر كلونابراي Oliver Clonabraney - الذي قام بدور بششيك - كان يبدو ويمثل

ويمشى وكأنه صورة صغيرة لعملاق بانتومايم، يتحدث بأسلوب متشنج آلي غير واقعي مثل مظهره^(٢٩). أما الاكتشاف الحقيقي الوحيد في مجموعة الممثلين فهو جيمى أوديا Jimmy O'Dea التي لعبت دور فيرس (الخادم العجوز)، والتي حققت شهرتها فيما بعد كممثلة كوميدية.

"إن كانت مسرحية بستان الكرز لم تنتقد مثلما انتقدت مسرحية الخال قانيا، فإن التغير المحتمل هو ما تكهن به تشيخوف ضمناً لروسيا الإمبريالية، والذي قد ينطبق على الوضع الإيرلندي"^(٣٠)، وذلك حسبما أوضح كثير من النقاد. وفي هذا الصدد خاصة، كان لمسرحية بستان الكرز دلالة موضوعية، لأن البيوت الإقطاعية الإيرلندية كانت تبدو اهتماماً مماثلاً. لقد قطعت الأشجار في عزبة السيدة جريجورى في منطقة كول للحصول على الوقود فى أثناء فترة الاضطرابات، وفي عام ١٩٢٧ أرادت بيع الأرض إلى إدارة الغابات. وأيضاً كان منزل مارتين الذي ورثه عن أجداده في توليرا منزلاً مهملاً، لأن المستأجرين لم يستطيعوا دفع الإيجار. وعند إعادة عرض المسرحية في ٢٦ يناير ١٩٢٠، تحسنت التعليقات. وعلق هولواى ساخرًا بقوله: (في إحدى الليالي نالت مسرحية بستان الكرز المديح الصاخب، وقال السيد مارتين "لا يجب أن يكون الأمر كذلك، فلن نستفيد إن نحن تدنينا إلى مستوى الذوق الجماهيري"، كما لو كان الجمهور حاضراً دوماً في المسرح الإيرلندي)^(٣١).

ومع نهاية الحرب العالمية الأولى، انطفأ وهج الحركة المسرحية الأدبية الإيرلندية وزعاماتها؛ فقد مرض مارتين، وغادر مور البلاد، ولم يعد ييتس "مهتمًا بالناس"^(٣٢)، بل إن مسرح أتبى Abbey تحول توجهه إلى الأجانب ليختزن ريبيرتواره المسرحي، وأخذ يعرض أعمال إفرينوڤ Evrainov، ومارتينز سييرا Martinez Siera. وإحقاقاً للحق فقد عُرضت المسرحية الصغيرة لتشيخوف (الخطوبة، ٢٨ إبريل ١٩٢٥). وعرض "اتحاد الدراما" مسرحية الشقيقات الثلاث، ولكن على مسرح أكثر عصرية، هو مسرح "جيت - البوابة"، وكان مديراه الفنان

هما هيلتون إدواردز Hilton Edwards، ومايكل ماك ليامور Micheal MacLiammoir، واللذان ارتآيا أن إفرينوف وجوجل أكثر الكتاب الروس تشويقاً. ولم يتجها إلى تشيخوف حتى الموسم السادس عام ١٩٣٢-١٩٣٣، عندما عُرض للجمهور مسرحيتا بستان الكرز في أغسطس، والنورس في نوفمبر. ولم تكن التجربة مشجعة بقدر كافٍ، حيث لم يتجها مرة أخرى إلى تشيخوف لمدة خمسة وأربعين عامًا (٣٣).

في عام ١٩٣٣ - وفي تعليق حول هذه التطورات- عرض مسرح أبي المسرحية الكوميديّة: هل الحياة جديرة بأن نحياها، أم أنها مسرحية في إنش؟، وكان ذلك بمثابة نظرة ساخرة - بشكل غير حاد- إلى تأثير الدراما الجديدة في المسارح الإقليمية. وفي ظل هذه المبالغة المميزة تأتي فرقة تمثيل إلى منتجع بحري إيرلندي صغير وبرفقتها مسرحيات من أعمال إبسن Ibsen واسترنديج Strindberg وتولستوي، وبالطبع "تشيخوف"، ويقول مدير الفرقة، والذي يمثل بها أيضاً: "إنني أنقيد تمامًا الآن... بالدراما النفسية والاستبطانية لأنها... قد تغير روح إنسان ما تغييرًا شاملاً." ويسود المدينة شيء من الكآبة، ويهطل المطر بلا توقف، ويدمن الجمهور هذه الكآبة ليتحول من مجتمع مرح يتميز بوسطية الحياة إلى جماعة أنقلتها الهموم، فهم محبطون، يشكلون أحلافًا انتحارية، ويشترون مبيدات الأعشاب ليتخلصوا من أقاربهم القدامى الكبار السن، ثم يقفروا من فوق نعوشهم. ويعلق أحد المعترضين المتشائمين على الدراما الجديدة بقوله: "من المؤكد أنه لا يمكن أن ترتدوا ملابس مبهجة لتذهبوا إلى مثل هذه المسرحية، فأفضل ما يمكنكم فعله هو ما يشبه الحداد" (٣٤). ولم تعد المدينة إلى سابق عهدها إلا بعد إغلاق المسرح قسرًا، ومجيء فرقة سرك إليها. ويرى روبنسون Robinson ساخراً أن تشيخوف ألحق ضمن باقي كتاب المسرح الأوروبي الحدائي بكونه داعية لرؤية غير طيبة وغير مستساغة للعالم، وللسلبية التي طال تصورها استبطاناً، وقصّر تصورها عامةً. ومثل كثير من النقاد، رأى روبنسون أن ما يفتقده تشيخوف هو المزاح الذي يهواه

الإيرلنديون. ومع أن تأثير تشيخوف بدأ في الظهور في فن القصة الإيرلندي، فإنه لم يكن هناك تأثير مماثل في الدراما القومية حتى أواخر الأربعينيات.

التوجهات الأنجلوسكسونية

ترسخت صورة تشيخوف المفكر المكتتب بسبب عروض "لندن بعد الحرب"، والتي ظلت تخلط بين المؤلف وضعف الإخراج المسرحي. وكرد فعل لمسرحية النورس - التي عرضت عام ١٩١٩ في هاى ماركت من خلال مسرح الفن الذي اشتركت في تأسيسه المهاجرة فيرا دونيه Vera Donnet - نجد المعلق النقدي في صحيفة صنداى تايمز يقدم الشهادة الشكلانية دنيا تشيخوف وعالمه لا شكل لهما، بل إنه عالم خاوٍ مجرد، ولطالما خيم الظلام على صفحة بحيرته... فها هنا حشد من المرضى النفسيين البارعين في فن الإتعاس الأزلّى للنفس^(٣٥). وخلصه سمع ميكائيل لكيردوبولو Michael Lykiardopoulo - السكرتير السابق لمسرح الفن بموسكو، والذي كان في ذلك الحين لاجئاً - سمع سيدتين بجانبه تقولان: "هؤلاء الروس - كما تعرفين - يشربون ليل نهار - رجالاً كانوا أو نساء - ثم يصبحون بلاشفة"^(٣٦). ولام مايكل المعجبين الإنجليز بالكاتب المسرحي تمام اللوم قائلاً:

ظل لدى انطباع لسنوات بأن تشيخوف كان الضحية المسكينة الذي اختارته كل المجتمعات والجمعيات المسرحية اللندنية ليكون محل تجاربهم المسرحية والإجرامية في الدراما الروسية، ونتيجة ذلك أنه إذا ما ذكر - في إنجلترا - مجرد عنوان لأية مسرحية روسية، فإنك تستدعى معاني الجثوم والكآبة والضجر والملل اللانهائي...^(٣٧)

ولم تنته الحماسة التي جاءت في غير موضعها في العشرينيات، بل تكرست، وظل الإنجليز يطلقون على تشيخوف لقب المتحدث الرسمي للكآبة السوداء الغابرة، كما بدعوا في تقدير شيء ما لديه. إن الحالة المزاجية المريرة من

الوهم - والتي تخللت المجتمع الإنجليزي مع بدايات الدمار العقيم بسبب الحرب العظمى - جعلت من عدمية شخصيات تشيخوف وآمالهم شيئاً أكثر تواؤماً. واتجه ج. مديلتون موري G. Middleton Murry، وكاثرن مانسفيلد Katherine Mansfield، و س. س. كوتليانسكي S. S. Koteliansky وآخرون إلى تشيخوف كقاص، لكن مسرحياته ظلت تعبيراً عن داء معهود. وقد انبهر بعض المهاجرين الروس مثل الأمير ميرسكي Mirsky بهذا السحر الجديد، الذي طالما رأوه قبل ذلك كئيلاً وفي غير موضعه. وكتب كونستانتين نابوكوف Constantine Nabokoff في عام ١٩٢٤ في مجلة النقد المعاصر محذراً من أنه على المرء أن يعرف تماماً الحياة الروسية حتى يمكنه تفهم اللمسة الرقيقة المؤكدة التي يدخلنا تشيخوف بها إلى عالمه المظلم هذا. وقارن نابوكوف بين هذا الكاتب الروسي وجالزورثي Galsworthy ليقدم لنا سياقاً اجتماعياً لفهم مسرحياته^(٣٨).

وظهرت موجة من الترجمات، توافرت بعدها كتابات تشيخوف على نطاق عريض وإن لم تكن بالضرورة أكثر وضوحاً. وفي عام ١٩٠٤ استُخدمت النسخة التي عالجتها الرقابة من مسرحية بستان الكرز كنسخة أصلية لتحريير طبعة يوليوس ويست Julius West عام ١٩١٥، والتي أعيد طبعها ثلاث مرات في العقد التالي، وكذلك استخدمت لترجمة كونستانس جارنت Constance Garnett التي نشرت لأول مرة عام ١٩٢٣ وأعيد إصدارها بشكل منتظم ولا تزال تحت الطبع. لقد أضافت مكانة جارنت - بوصفها مترجمة قدمت دوستيوفسكي وجوجل وتولستوي وتورجنيف، وآخرين من العمالقة الروس إلى الجمهور الإنجليزي - مزيداً من المهابة إلى تشيخوف هو أيضاً، وخاصة عندما انتهت فترة حقوق الطبع لترجماتها، لكنها - تلك الترجمات - ظلت مشبعة بالحس الأدبي الذي حول شخصياته إلى شخصيات إدواردية تماماً^(٣٩). وفي الوقت نفسه كانت أنباء معالجة ستانسلافسكي للمسرحيات تعود إلى لندن. وقد شاهد جرانفل باركر Granville

Barker مسرحية بستان الكرز على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٢٢، وأعجب "بالجاذبية الشخصية لدى الممثلين - مثل أولجا كنيبر- وكذلك روح "التواصل الوثيق بين الممثلين، والتي ظهرت حتي عندما لم يكونوا يفعلون أي شيء على خشبة المسرح"^(٤٠)، ولكن إلى أن يتسنى صقل فن التمثيل الإنجليزي وإصلاح تلك العادة بإجراء البروفات لمسرحية من كل جوانبها، فلا يمكن إحداث كثير من التقدم في مستوى العروض^(٤١).

وأخيرًا عرضت مسرحية الشقيقات الثلاث في مارس ١٩٢٠ من إنتاج مسرح مدام دونيه الفني، وذلك على مسرح الرويال كورت، من ترجمة هارولد باون Harold Bowen، وقام هاركورت ويليامز Harcourt Williams بدور فرشينين، بالرغم من عدم القدرة الواضحة على فهم نسيج المسرحية الكثيف. ثم تلا ذلك عرض مسرحية بستان الكرز عام ١٩٢٠ على مسرح سانت مارتن، ونالت إديث إيفان التي لعبت دور شارلوتا ما لا تستحقه من المتابعات الصحفية. وكان الإنتاج مهيبًا جدًا، ونالت المسرحية تقديرًا واستحسانًا، بل ظهرت نداءات للإدارة التجارية بأن تخوض مثل هذه التجارب، لكنه لم يُلْتَفَت إلى هذه النداءات إلا بعد خمسة أعوام.

في موسم الركود لعام ١٩٢٥، قام نيجل بليفير Nigel Playfair - المدير التجاري لـ ليريك هامرسميث- بدعوة فرقة من الشباب من مسرح أكسفورد إلى مسرحه. وكانت مسرحيتهم بستان الكرز من إخراج ج. ب. فاجان التي سبق عرضها من قبل، لكنها لم تكن متقنة، فلم يتم عمل بروقاتها بالقدر الكافي، كما كانت مملوءة بالأحزان ومشاهد الكآبة^(٤٢). ولاقت مسرحية بستان الكرز سوء فهم مماثلًا، ولم يحقق أي من الممثلين شهرة، سوى فرد أودونوفان Fred O'Donovan (لوباخين) و. ب. كلارينس O.B. Clarence (فيس)، أما باقي الشباب من الممثلين فسوف يصنعون شهرتهم فيما بعد، وهم: جون جيلجود John Gielgud في دور تروفيموف، وماري جراي Mary Gray في دور مدام رانيشكايا، وچيمس

وول James Whale (والذي أخرج فيلم فرانكشتاين Frankenstein فيما بعد) في دور إيبخودوف، وألان نابير Alan Napier (رئيس الخدم لدى باتمان فيما بعد) في دور جايف، وأخيرًا جلين بيام شو Glen Byam shaw (المخرج البارز فيما بعد) في دور ياشا. وقام جيلجود - الذي كان يقوم بتمثيل أدوار عقيمة حتي ذلك الحين، حيث يظهر أصلع الرأس بلحية رثة ونظارات ليجسد دائمًا شخصية الطالب - مُعلنًا: "إنني وللمرة الأولى أخرج على خشبة المسرح وأنا أشعر حقيقةً أنني أمثل" (٤٣). ودهش الجمهور قائلًا في تعجب: "هل هذه صورة لمستشفي مجانين روسية، أم مشهد يصور عبث الروس، أم مشهد يغالي في الواقعية أم في الرمزية أم في الدادية، أم ماذا؟" (٤٤)، لكن الجمهور قد أفتتن بسحر المسرحية عند وصولها إلى منتصف الفصل الثاني.

ناصر أرنولد بينيت - وهو من أشد المعجبين بتشخوف- التحول إلى ليرك هامرسميث، وكان أرنولد قد تناقش لسنوات، وجادل المديرين حول كون الجمهور على استعداد لهذه المغامرة في ذلك الوقت. لقد كانت محاولة تجريبية تنكر الذات، ولم يقتنع أحد بأنها ستبدأ.

لقد لاقى العرض الأول استحسانًا رائعًا، لكننا لم نصدق، ففي يوم الخميس التالي للعرض الأول - الذي كان يوم الإثنين - لم يؤمن أحد منا بذلك، وقابل فاجان المخرجين ووافقهم دون جدل على فشل الأمر برمته. لكنه بعد أيام قليلة، كان يؤمن بالتجربة (بسبب حماسة بعض الجماهير)، لكن العوائد كانت لا تزال مخيفة، والخسائر فادحة، ثم تحسنت العوائد بعد ذلك بقدر كبير (٤٥).

جاءت نقطة التحول عندما كتبت ليدى كونارد Lady Cunard رسالة إلى الدبلي إكسبريس تنعى فيها النقد غير المستحسن، وتتحدى بمزايا المسرحية. وأدت هذه الشهادة من هذه الشخصية الاجتماعية الشهيرة إلى مضاعفة الجمهور. وبالرغم من الحر الشديد كان المسرح ممتلئًا من الصالة حتى أعلى المسرح، مما جعل هذا العرض لبستان الكرز أول نجاح حقيقي لتشخوف على مسارح لندن. لقد رفض

تشخوف أسلوب الوعظ، ولم يكن متحيزاً، فجذب ذلك "الجيل الجديد من الشباب اللامع". ورأت مارجريت وبستر أن لهذا العرض "سمات مؤثرة من الضحك والبكاء، وإن كانت إيرلندية أكثر منها روسية" (٤٦).

وظل النقد في حالة انقسام شديدة، حيث امتدح أجات Agate المسرحية في الصنداي تايمز "لكونها رائعة خالدة"، وتلاه هربرت فارجيون Herbert Farjeon في صنداي بيكتوريال، أما لعنات بازل هيستنج Basil Hasting في الديلي إكسبيرس، فقد دعت لينين إلى محو أسلوب حياة الشخصيات في الحياة. رأى هيستنج أن تلك المسرحية "هراء قذري عبثي"، وانتقد أولئك الذين يُسحرون دومًا بكل اسم آخر "أوف" أو "أوفسكي" (٤٧). ويمكن تفسير شدة هذا الموقف السلبي في جانب منه فقط بسبب كراهية الأجانب أو للنزعة الإنجليزية الضيقة. وكان ثمة شعور بأن تشخوف رأس حربة لهجوم مركزي جماعي على المؤسسة المسرحية.

وصمت هنري آرثر جونز Henry Arthur Jones - وهو من أواخر كبار الكتاب المسرحيين الفيكتوريين ممن لا يزالون على قيد الحياة - بسبب ولوج الحداثة إلى عالمه المهني (حتى وإن خرج هامرسميث عن الخط المألوف). تقول ابنته: "إن أبي لم يحب إيسن، لكنه كان يكره تشخوف وكتاب الدراما الروس الآخرين". لقد حضر الليلة الأولى لبستان الكرز وقرر ألا يمتع نفسه - حسبما جاء في يومياته - بالرغم من "تظاهر" الجمهور بالاستمتاع. وقال إن: "المسرحية برمتها أعطته انطباع زائر لمستشفى مجانيين ثم نقل عن النزلاء كل ما قالوه"، ثم كتب رسالة سيئة جدًا إلى نيجل بليفر تبدأ وتنتهي بعبارات "آه يا إلهي، نيجل بليفير، آه يا إلهي"، ثم يوبخ مدير المسرح لضياح ساعات كثيرة في حياته القصيرة. وكانت معادلة جونز للكتابة المسرحية حسبما خطها بنفسه لبليفير، هي: (١) الحكمة هي أول شيء (٢) النهاية هي الشيء الرئيسي (٤٨). وبهذا الاعتقاد، لم يمكنه استساغه حركات تشخوف المغمورة الخفية ولا نهاياته المفتوحة.

ووصلت آراء جونز إلى الصحف، مساعدةً على انطلاق الجدل حول المسرحية، حتى جدية العرض الزائدة بشكل مفرط وسرعته المميتة، أخذت على أنها إشارات إلى صبغتها الروسية. وتحولت الخسارة إلى مكسب، وبعد شهر تحولت هذه المسرحية الأصلية والمحيرة إلى مسرح الرويالتي في وست إند. ويرى بينيت "أن هذا الانتقال كان تحولاً بارزاً في الذوق العام نحو المسرحيات الحقيقية"^(٤٩).

وقرر فيليب ريدجواي Philip Ridgeway - الذي تعلم الدرس من مراهنه بليفير - أن يكرس موسماً كاملاً لتشيخوف في المسرح الصغير. وفشل العرض الأول لمسرحية النورس (١٩٢٥) في تحقيق المزج بين الكوميديا والعاطفة، وكان من إخراج جون جيلجود، والذي قام أيضاً بدور ترييليف. لكنه في هذه المرة تغلبت رغبة الجمهور في مشاهدة تشيخوف على النقاد. وأتى الرهان ثماره، وزادت سعادة ريدجواي بفضل ما نال من إطراء ومديح لضميره.

إن مشاهدة خمس مسرحيات لأنطون تشيخوف خلال ستة أشهر وعلى مسارح لندن العامة تعد تجربة لم يكن يتوقعها أكثرنا تفاؤلاً منذ عام مضى... فإنتاج روائع غير تجارية هو الهم الأول لجمعيات صنداي، لكن فاجان وريدجواي وأمثالهم ليس من عملهم أن يخاطروا بتدمير أنفسهم باسم المثالية؛ وكون تحول مخاطرتهم إلى نجاح لا يقلل من كوننا مدينين لهما^(٥٠).

وسرعان ما أدرك ريدجواي أن تصوير تشيخوف على المسرح يتطلب مواصفات خاصة، وربما لمسة من الغرابة والطرافة، وكان الانقلاب الأكبر الذي أحدثه أنه استأجر تيودور كوميسارچفسكي ليضطلع بمهمة الإخراج. وكمغترب مهاجر، سوف نتعرض لكوميسارچفسكي ومعالجته لتشيخوف بحيث يليق بالذوق الإنجليزي، في الفصل الثامن من الكتاب. ولقد أصبح تشيخوف - مع نهاية أعمال كوميسارچفسكي - راسخاً في الحياة الثقافية والإنجليزية مثله مثل ديكنز. ومثلما أصبحت كلمة ديكنز تعني ضمناً الغرابة الحسنة النية والمقصد، فإن كلمة تشيخوفي أخذت تعني مشاهد ضوء القمر والعلاقات الغرامية المحطمة والأصدقاء الصاخبة، وذلك حسب نشر كوميسارچفسكي لتلك المعاني.



(١٣) عرض النورس من إخراج فيليب ريدجواي. المسرح الصغير، لندن، ١٩٢٥. وفي الصورة: راندولف ماك إيود، وميريام لويس، وفاليري تايلور، وجون جيلجيوود، ومارجريت سوالو، وجيمس وال.

وبدا استخدام الصفة "تشيخوفي" كصفة مدح لكتاب المسرح الإنجليز. وعالجت مسرحية الكراسى الموسيقية (١٩٣٢) لرونالد ماكنزي Roland Mackenzie - والتي أخرجها كوميسارچفسكي وممثلها الأول جيلجود - عالجت صراع الأجيال بين عوامل النفط البولندية والأمريكية، وقيل إنها تشبه بستان الكرز ربما لأن تمثيلها كان يتطلب عملاً أوركسترياً وتنظيماً متقناً، وكان ذلك المطلب مميزاً تماماً للحالات المزاجية المتنوعة في مسرحية أوركسترا طريفة (١٩٣١) لروندي أكلاند Rondey Ackland، والتي صورت في أحد النزل في بلومز بري، وكانت أول مسرحية حديثة يخرجها جيلجود، وقد نهج فيها نهج كوميسارچفسكي تماماً^(٥١). كما كان جيلجود عاملاً أساسياً في النجاح التالي لمسرحيات ن. س هنتر N.S.Hunter، والتي حاولت أن تغرس هشاشة تشيخوف في منظر طبيعي مألوف لبيوت دورست وحصى الشواطئ التي أطاحت بها الرياح.

ولم يستطع كوميسارچفسكي محو "النظرة المسبقة" بأن "مسرحيات تشيخوف" كانت بلا حبكة، فهي تجميع لشخصيات مكتتبة أخذت تجتر بعض الأحزان، يضيف إليها الكاتب "حالة انتحار أو حالتين، تاركاً هذه الشخصيات في قلق بشأن النهاية المريرة"^(٥٢)، بل إن هذه الصورة اكتسبت ألواناً أخرى. وقام بيتر أستينوف peter ustinov بعمل مسرحية محاكاة تهكمية هي عشق الكولونولات الأربعة (١٩٥١)، والتي تصور ضباط الجيش وهم منخرطون في محادثات لا معنى لها، ويذكرون أسماء لا يمكن نطقها. ويجلب رثاء الذات والحركة البطيئة إلى أذهان زوار المسرح أحد سطور مسرحية دقة بدقة: "سوف يستمر ذلك لليلة في روسيا عندما تكون الليالي هناك أطول". واتخذ إيفور براون Ivor Brown مسرحية الشقيقات الثلاث من إخراج كوميسارچفسكي فرصة للشكوى:

هؤلاء السيدات [...] ذكرنني بجماعات الشقيقات الثنائية والثلاثية اللواتي يسكنن بأحزانهن عبر ميكروفونات. ألم يكن تشيخوف منشداً من نوع راق ظل يكرس أحزانه المسكوفية؟ أو ليس من المحتمل أن يكون هذا هو السبب في

تحوله إلى نجم شباك، بعدما ظل مهملاً في إنجلترا لمدة ربع قرن؟ لقد عبر عن المقهورين ومن يرثون أنفسهم مثلما عبر عن فلاسفة الحجرات الذين طالما ثرثروا بمصطلحات فكرية كانت بمثابة ستار يخفي خمولهم. لقد كانت الحالة المزاجية في إنجلترا في عشرينيات القرن العشرين بها ما يكفي من الحزن^(٥٣).

كان إخراج تايرون جوثرى Tyron Guthrie لمسرحية بستان الكرز على مسرح الأولدفيك (١٩٣٣) إحدى محاولات الإخراج الإنجليزية القليلة التي ظهرت قبل الحرب العالمية الثانية وخرجت عن هذا قالب، وكان ذلك جزءاً من موسم يضم مسرحية هنرى الثامن والعاصفة. وقبل ذلك بعام، وفي كتابه آفاق المسرح، وصف جوثرى أعمال تشيخوف من إخراج كوميسارچفسكي بأنها مستقبل الطبيعية في المسرح، وذات غاية شاعرية لا تقنع بمجرد الأشكال الخارجية للأشياء العادية ولا الفكر المؤسس لها، بل تحاول تمجيد ما هو عادي بأن تحوله إلى نسق منطقي موسيقي تصويري ذي دلالة مجردة^(٥٤). وأعد هوبرت باتلر Hubert Butler - وهو صهره - نسخة جديدة تهدف إلى جعل سكان بستان الكرز أكثر إنسانية وطبيعية، مع جعل المسرحية نفسها كوميدية وليست قصيدة نثرية. "لقد قدمت تشيخوف ككاتب ساخر ومرح وسهل الأسلوب، وليس كممثل للاكتئاب الروسي"^(٥٥).

وتلقى جوثرى - الذى يفتقر إلى العاطفية - المساعدة من أثنين سيلر Athene Seyler التي قامت بدور رانيفسكايا، وهي ممثلة تتمتع بدقة وإتقان للملهاة السلوكية أكثر منها للمشاعر الشاعرية.

تجاهل جوثرى نجاح فاجان مدعيًا أن "تلك هي المرة الأولى التي لاقت فيها النسخة الإنجليزية من المسرحية قبولا جماهيرياً واسعاً"^(٥٦). ويرجع الفضل في ذلك - إلى حد كبير - إلى وجود تشارلز لوتون Charles Laughton في دور لوباخين، وزوجته إيليزا لانكستر Elesa Lanchester في دور شارلوتا.



(١٤) إلسا لانشتير في دور شارلوتا، وتشارلز لوتون في دور لوباخين. في عرض بستان الكرز
لتايرون جوثري، لندن، ١٩٣٣.

وفى أثناء فترة العرض كان فيلم الحياة الخاصة لهنرى الثامن - والذي حقق فيه نجاحًا منقطع النظير - قد أتم عروضه التمهيدية، وعلى عكس ما توقعه الجمهور لم يقدّم لوتون بتمزيق القطط أو أكل الطيور، كما فى دور إيرمولاي نصف المتعلم، وهذا دور عالجه بحساسية شديدة وبلهجة يوركشيرية. وبقيت هناك بعض حالات من سوء الفهم؛ فعندما تعثرت فلورا روبسون flora robson فى دور قاريا مصادفة وسقطت فى إحدى الليالي، ظل الجمهور واجماً قائلاً: "إن هذا لشيء روسي خالص" (٥٧).

لقد أقدم جونى مسرحية تشيخوف ضمن موسم شكسبير فى مسرح شكسبيرى، مما زاد من أسهم الشهرة، وبالمثل قام جون جيلجود بتخطيط ريبورتوار أحد المواسم فى مسرح كوين عام ١٩٨٣ ليقدم الشقيقات الثلاث بعد ريتشارد الثاني ومدرسة الفضيحة، فاكسبت مسرحية تشيخوف بريقاً وشهرة بفضل هذا الارتباط. وطلب جيلجود فى بدء الأمر من كوميسارچفسكي أن يخرج أعمال تشيخوف، لكنه عندما وجد ذلك غير متاح، توجه إلى مايكل سانت دينيس - ابن أخى جاك كوبو Jacques copeau ومؤسس مجموعة كونييز - وكان قد سبق لجيلجود العمل بالفعل مع سانت دينيس فى مسرحية نوح لأندريا أوبى Andre obey وأعجب بعمله مع الممثلين الطلاب مثلما لم يثق بسلطويته فى أثناء البروفات. وتعد مسرحية الشقيقات الثلاث نموذجاً من أفضل نماذج العمل الجماعي التي عرضت على خشبة مسرح لندن فى أي وقت، وقد ضمنّت لكوكبة ممتازة تراوحت ما بين ميكائيل ريدجريف Michael redgrave فى دور تونزباخ إلى إليك جنيس Ilec Guinness فى دور فيدوتك، وجيلجود فى دور فرشينين، وبيجي أشكروفت peggy Ashcroft فى دور إيرينا، وجوين فرانجكون دافيز Gwen frangcon Davies فى دور أولجا، وليون كوارتمين Leon Quartermain فى دور كولجين، وكارول جودنير Carol Goodneer فى دور ماشا. وكان لدى فريق التمثيل ثمانية أسابيع وليس ثلاثة كالمعتاد لعمل

البروفات، مما مكنهم من إتقان أدوارهم بشكل جيد، ولأول مرة يشهد الجمهور الإنجليزي فرقة قومية تقارب مسرح الفن بموسكو.

كما تميز هذا العرض بكونه أول محاولة حقيقية لتطبيق مبادئ ستانسلافسكي على عرض إنجليزي احترافي لإحدى الكلاسيكيات. وقد بدأت البروفات بعد أن أتم سانت دينيس دراسته الشاملة "ممثّل يستعد"، وهي النسخة الإنجليزية الجزئية لمثّل ستانسلافسكي حول التمثيل، والذي كان قد نشر قبل ذلك بعام. وقد استخدم بالفعل بعض تدريبات هذا الكتاب في الاستوديو الخاص به، ويستخدم الآن أجزاء أخرى في البروفات. كان منهج دينيس حاسماً تعسفياً، فقد وصل إلى البروفة الأولى محملاً بحواشي تفصيلية حول إجراءات المسرح، كما طغى تماماً على محاولات للاشتراك في الإخراج. ومع ذلك كانت يبجى أشكروفت - التي تعاملت قبلاً معه ورأت أنه "مخرج مدمر" إلى حد ما - كانت سعيدة عندما وجدت أن دينيس "مبدع وإيجابي بشكل لا يصدق"^(٥٨). أما ريدجريف فكان مهتماً جداً بكسب إعجاب المخرج، فحاول بناء دوره على قراءته لستانسلافسكي، لكن دينيس لفت نظره إلى إسقاط بعض السطور قائلاً: "أنت تتحدث كما لو كانت هذه السطور مهمة. فتتكلم كما لو كنت نريد جعل كل شيء مفهوماً، كما لو كان كل شيء له معنى". وعندما بدأ ريدجريف يتفجر بـ "طيور الغرنوق والطيور المهاجرة"، تم مقاطعته بعبارات: "لا، لا، لا. هذا رجل ممل وليس له شخصية، إنك تمثّل كما لو كان لديك شخصية، محاولاً أن تجعل لهذه القطعة معنى". ويتذكر ريدجريف قائلاً: "منذ هذه اللحظة فصاعداً بدأ أدائي يتحسن، فقد كان لدى ما أعمل فيه؛ وهو تجسدي لشخص ممل..."^(٥٩).

لقد كان دينيس يمارس السلطوية عندما يتعلق الأمر بالنص، كما بحث عن المعاني والدلالات في العلاقات المكانية والحركية للشخصيات. وعلى عكس كوميسارچفسكي الذي قدّم أعمال تشيخوف بحيث تلائم الذوق الإنجليزي، فإن دينيس سمح للحياة أن تسير بفوضويتها كما تود، ثم أخفي بذكاء كيفية تشجيعه

لذلك. ومن اللحظات الغريبة جدًا ضمن التسلسل السلس الموثق للأحداث نجد مشاهد أكل الصابون في الفصل الأول، وانجذاب سولينى إلى المرايا، وتعلق كولجين في ماسورة مياه منكسرة في الفصل الأخير.

صمم موتلى Motley المناظر الواقعية. وصمم جورج ديفين Gorge Devine الإضاءة التأثيرية. وعلق أحد المراقبين السويديين بقوله: "منذ لحظة رفع الستار نجد الجو كله روسيًا، مثل أي إخراج في مسرح الفن بموسكو. ومع ذلك كم تجد هؤلاء الناس متعاطفين وواضحين" (٦٠). وقال إيفور براون - وهو أكثر نقاد لندن خوفًا من الأجانب - إن ذلك لم يكن مجرد محاكاة للنموذج الروسي، بل "إعادة صياغة لمسرحية دقيقة بارعة بحساسية كبيرة وقوة فنية" (٦١). وقد أدى نجاح المسرحية ماليًا إلى مساندة ويست إند لفرقة مسرحية على مسرح فونيكس، ليخرج لها سانت دينيس مسرحية الخال فانيا وبستان الكرز، بجانب بعض أعمال إبسن وشكسبير، وكان من المقرر عرض بستان الكرز مع اشتراك نجوم مثل إديث إيفانز Edith Evans، وبيجى أشكروفت، وجون فرانجكون ديفيز، ورالف ريتشاردسون، وسيريل كوزاك، وإليك جنيس، ثم بيتر أوستينوف، لكن اندلاع الحرب وإغلاق المسارح نتيجة لذلك، أدّى إلى إلغاء المسرحية في أثناء البروفات (٦٢).

وفي أثناء معركة بريطانيا كانت تسعى فنون العرض إلى تقديم شيء من التسلية واللهو الخفيف ورفع الروح المعنوية الوطنية، ولم يكن تشيخوف ليسهم في هذا المجهود الحربي. ولم يعد للظهور إلا بعد اقتراب الحرب من نهايتها. وفي المسرح الجديد عام ١٩٤٥ أخرج جون بارل John Burrell الخال فانيا بأسلوب الحركة البطيئة، كما أظهر تراث تشيخوف كشاعر الندم والإحباط. ويكمن تمييز العرض في فريق التمثيل؛ حيث لعب لورانس أوليفيه Laurence Olivier دور أستروف، ولعب رالف ريتشاردسون دور فوينتسكى، ولعبت مارجريت لايتون Margaret leighton دور إيلينا، وهاركوت ويليامز دور سيربيرياكوف.

"وكان فانيا من تمثيل ريتشاردسون ركيكاً غضوباً أخرج وضيغاً يحلم بآفاق لن يصل إليها".

أما أستروث من تمثيل أوليفيه فكان مُركباً جداً واثقاً بنفسه بما لا يناسب شخصية طبيب ريفي، فكان أقرب ما يمكن إلى شخصية المغتصب لدى ستانسلافسكي^(٦٣). وتكمن أهمية الخال فانيا هذه المرة في قربها من الجمهور وليس في عروضها الفردية. ويذكر أريديان نيكولايف Ariadne Nicolaeff أن المسرحية كان لها مغزى كبير في لندن في أثناء الحرب، فشخصياتها كانت حياة تمامًا من خلال إدراكنا للموت الذي نشترك فيه مع تشيخوف. لقد وقعت هذه الشخصيات في أزمة، لكنها عاشت على حافة الخطر؛ لأن الصراع الرئيسي أخذهم نحو الحافة^(٦٤). ولا يمكن أن تدوم فترة العيش على حافة الخطر، فعاد عرض أعمال تشيخوف إلى النمط المؤلف المخفف للآلام.



(١٥) الفصل الثالث من مسرحية الشقيقات الثلاث من إخراج ميشيل سان دينيس. مسرح كوين، لندن، ١٩٣٧. ميكائيل ريدجراف في دور توزينباخ، فريدريك ليود في دور تشيبوتكين، ييجي أشكروفت في دور إيرينا، جون جيلجود في دور فيرشينين، ليون كواترمين في دور كوليجين.

الفصل الثامن

شعور بالألفة خارج الوطن (أوروبا وإنجلترا ١٩١٧ - ١٩٣٨)

هذا العرض لمسرحية الخال قاتيا يتمتع بسمعة نادرة؛ وهي أنه يصف لنا في أربعة فصول، سقم أناس لا نسقم منهم أبدًا.

إدموند سي معلقًا على عرض من إخراج جورج بتوف (١)

جاء مسرح الفن بموسكو دول بولندا وألمانيا ثم فرنسا والولايات المتحدة عارضًا مسرحيات تشيخوف بصيغة منمقة مقنعة جدًا، حتى إن المخرجين من غير الروس كانوا قانعين بأن يُبدعوا عروضًا طبق الأصل من هذه الأصول الروسية. وأدى هذا إلى وجود نوع من السطحية وتوحيد المعايير عند إخراج مسرحيات تشيخوف، بما خص تشيخوف بخصائص المنشد الكئيب لروسيا المعتمدة. ففي هذه العروض المقلدة لم يكن لتلك الإيقاعات البطيئة وضعف التمثيل والسكون الحزين في نصوص تشيخوف مقابل يعمل على خلق التوازن، مثلما كانت الحال في مسرح الفن بموسكو، حيث تحقق هذا التوازن بالتمثيل الشديد البراعة واللمسات الكوميدية والألفة بالموضوع.

عندما استقر اللاجئون الروس بالغرب، كانوا يميلون إلى الاستفادة من ترابطهم مع مسرح الفن بالرغم من تجواله، حتى مع تنوع خلفياتهم المسرحية واختلافها وتجريبيتها. وقام هؤلاء المهاجرون بدور الترجمان الوسيط بين ثقافتهم الماضية والمضيئة. ولم تخل هذه الوساطة من حالات سوء الفهم، وتعارض الأهداف والتشويه الماكر أحيانًا وبسوء نية، لكن هذه الوساطة - مثلما هي الحال في بعض الأخطاء في الطهي أو الكيمياء أو التي قد تنتهي نهاية سعيدة - كانت مثمرة ناجحة بما لم يتوقعها أصحابها.

جماعة براغ

في عام ١٩١٩ أخفقت خطط مسرح الفن الكبير، فقامت جماعة من الممثلين العاملين به بخوض تجربة الإقامة بشكل مستقل صيفاً في جنوب روسيا وفي أوكرانيا، كهروب مؤقت من الصعوبات في موسكو، ومن نقص الطعام هناك، وأيضاً كمغامرة تجارية قصيرة الأجل. وكان من بين أعمالهم المسرحية بستان الكرز والخال قانيا بجانب برنامج مركز لمسرحيات شكسبير ودستوفسكي. ومن ألمع الممثلين في هذه الفرقة نجد فاسيلي كاشالوف، وأولجا كنيبر تشيخوفا Olga Knipper-Chekhova وماريا جيرمانوفا Maria Germanova، وآلت إدارة الفرقة إلى زملاء مقربين من نيميروفيتش دانسنكو Nemirovich- Danchenko، وبعد التمثيل في مدينة خاركوف وفي أواخر يونيو وجدت الفرقة نفسها في أراضٍ تحت سيطرة الجيش الأبيض - لقد تمكنت قوات الجنرال دينيكن Denikin من احتلال خاركوف دون قتال، ومنذ ذلك اليوم فصاعداً انفصلت جماعة كاشالوف قسراً عن موسكو، وعن الفرقة الأصلية.

ومع هزيمة قوات دينيكن في نهاية الأمر، كانت هناك جلبة عظيمة بشأن الابتعاد عن فريق الجيش الأحمر. وبعد تقلبات واختلافات كثيرة نجحت جماعة كاشالوف في الوصول إلى جورجيا، التي كانت دولة مستقلة في ذلك الحين. ومكثت في تفليس لمدة خمسة أشهر عام ١٩٢٠، في حين سيطر المناشفة(*) على مقاليد الأمور هناك، واحتل الإنجليز والألمان بقية جورجيا. وبدون المعدات المسرحية أو الملابس أو التجهيزات المسرحية الأخرى التي فقدت جميعها وقت هزيمة دينيكن، أقامت الفرقة حفلاً يضم اسكتشاً لتشيخوف "الجراحة"، وقد استُقبلَ بكل استحسان. أما أول عرض مكتمل فكان بستان الكرز في ١٥ إبريل. وكان بمثابة الوحي الملهم لبعض الجورجيين؛ فقد فهموا مرمى تشيخوف في نهاية

(*) أعضاء الحزب الاشتراكي الروسي قبل الثورة وخلالها. وهو حزب يؤمن بتحقيق الاشتراكية تدريجياً بالطرق البرلمانية، مخالفاً بذلك سياسية البلاشفة (المراجع).

المطاف. عند قراءتك للمسرحية، تشعر بفقد شيء ما، ولا تدركه ملموسًا محسوسًا، لكن خشبة المسرح هي التي تكسوه لحما فتجسده... وهذا يشبه نص - كلمات - الأوبرا، الذي يحتاج إلى تعبير موسيقي^(٢)، هذا ما قاله ناقد صحفي في صحيفة المجتمع (إرتوفا) والذي اتخذ فناني موسكو نماذج على غرارها يعاد بناء ما تهدم في مسرح تفليس.

لكن بعض الصحفيين الآخرين بدوا مثل البلاشفة، حيث وجدوا تشيخوف وقد عفا عليه الزمن، في حين أن الحياة تفرز دوافع أقوى تحفيزًا.

وأسدل الستار، وفي طريقى إلى الخروج، تساءلت: هل أشعر بالحنين أم بالأسى؟ وكانت الإجابة بالنفي: فمسرحية بستان الكرز لم تترك عندي انطباعًا من أى نوع، وقد مر وقت طويل منذ كتابة المسرحية... ولعل روح أى إنسان عاش وجرب التقلبات المروعة في هذه الأزمنة تتجمد رعبًا عندما تواجه الأسى والإحباط والحزن الذى يمارس على نحو دائم في هذا العمل لتشيخوف، ولم يكن لهذا صدى في أعماق روحه. إن بستان الكرز تبدو بحق ذكرى تاريخية^(٣).

وعندما عُرضت الخال قانيا في تفليس، زادت حدة الشكاوى بأن تشيخوف كان كاتبًا فائترًا مملاً وأبطاله غير فاعلين. كان ذلك الوقت الذي تسعى فيه فرقة كاشالوف إلى إيجاد جمهور أكثر تعاطفًا يستضيفهم. وفي خريف ١٩٢٠ ترددت الفرقة بشأن العودة إلى موسكو، حيث قامت فرقة مسرح الفن بموسكو بتخطيط موسمها بدون جماعة كاشالوف. ولأسباب تتعلق بالأمان، ولإيجاد سوق جديدة رحلت الجماعة غربًا لتعرض في فيينا وبراغ وبراتسلافا وبرلين. وفي عام ١٩٢٢، انقسمت الفرقة على نفسها، فعاد كاشالوف وكنيبر وبعض الآخرين إلى موسكو، في حين استقر بقيتهم في براغ، حيث منحتهم الحكومة راتبًا صغيرًا ومسرحًا، وهو مسرح فينوهاردى. وظلت جماعة براغ تلك تجوب الأقطار لتظهر في باريس ولندن وأواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات. وأضافوا الشقيقات الثلاث

من بين أعمال تشيخوف إلى ريبرتوارهم بجانب مسرحيات الفصل الواحد وعروض الاسكتشات التي تعرض مساءً.

وعلى الرغم من وجود جالية روسية ضخمة في باريس- التي ساندت عددًا من الجماعات المسرحية من الهواة وأشباه المحترفين- فإن أعمال تشيخوف نادرًا ما كان يُنظر إليها كحصن أمان وقت زيارة جماعة براغ، فقد كانت باريس تستسيغ كلاسيكيات جوجول Gogol وأوستروفشكي Ostrovsky أو المسرحيات الكوميديّة بجادات باريس بجانب أعمال تشيخوف من الفارس. وربما كانت أعمال تشيخوف في مرحلة نضجه تمثل صعوبة للهواة، وربما كانت مشاعر الحنين بها حادة جدًا^(٤).

لقد قامت جماعة كاشالوف / براغ بحفظ كثير من أعمال مسرح الفن بموسكو، وقد جعلهم ذلك مؤثرين عند عرض هذه الأعمال وتقاليدها إلى جمهور لم يألّف العروض الأصلية لهذه المسرحيات. وقد دافع نيمبروفيتش عن تابعته جيرمانوفا ضد هجمات الصحافة السوفيتية، فأصر على أن جماعة براغ كانت تحفظ الأعراف الأصيلة لمسرح الفن، بل تعمل على اكتمالها. وقد كان الأسلوب المؤسس لانطباعتهم الشاعرية الغنائية ممتازًا، ويقول الناقد الإيطالي سيلفو داميكو Silvio d'Amico إن "ثمة إيقاعًا خفيًا كإيقاع الرقص يعمل على انتظام كل إشارة وتعبير"^(٥). لكن حالة أعضاء الفرقة كمنفيين أحاطتهم بهالة من مشاعر الحرمان والحنين إلى الوطن.

تشيخوف بالزى الإيطالي

انفصل أحد أعضاء جماعة براغ ليصبح مخرجًا مستقلًا. فنجد بيتر شاروف petr sharov وقد ألحق بتدريباته بمسرح الفن بموسكو كثيرًا من فنيات الأسلبة، وقد عمل مع مايرهولد Meyerhold بالاستوديو الفاشل الخاص به، كما عمل في

مسرح كوميسارچفسكايا ومسرح إنترلود (١٩٠٥ - ١٩٠٧)، حيث مثل أدوار ميترلنك، وبلوك، وفيدكيند. وفي عام ١٩١٤، وبعد فترات عمل بملهى المراهي المحدبة ومسرح سفورين في سان بطرسبورج أصبح شاروف المخرج المساعد مع فاختانجوف Vakhtangov في أول استوديو مسرح الفن. كما قام بالتمثيل في مسرحيات الأعماق السفلى - الحضيض وبستان الكرز على خشبة المسرح الرئيسية. وكان بيتر شاروف من بين جماعة براغ منذ نشأتها، لكنه انضم إلى مسرح دوسلدورف عام ١٩٢٧، وهناك نجد لويس راينر Luise Rainer أحد تلاميذه.

لم يكن لتاتيانا بافلوفا Tatiana pavlowa (وهي تاتيانا بافلوفا زيتمان Tatyana pavlovna zeitman) علاقة بمسرح الفن. لقد كانت ممثلة شابة في روسيا، وكانت ترتبط بفرقتي أورلينف وسانين المتجولتين. وبعد الهجرة إلى إيطاليا عام ١٩٢١ استغرقت عامين في تعلم اللغة، ثم كونت فرقتها الخاصة. وعملت بافلوفا على إدماج الثقافة الروسية بعروضها، وذلك باستئجارها مخرجين مثل شاروف، ونيكولاي إفرينوف Nikolay Evreinov، ومصممين مثل ألكسندرا إكستر Aleksandra Ekster، وسيرجي سوديكين Sergey Sudeikin، كما قدمت رؤيتها الخاصة لأفكار ستانسلافسكي، مشددة على التناغم بين حياة الشخصيات الداخلية وحياتهم الخارجية من جانب، وتعبيراتهم المسرحية من جانب آخر، لكنها لم تهتم بشكل خاص بتشخوف، حيث كان جوركي Gorky وأوستروفسكي كاتبها الروسيين المفضلين.

في عام ١٩٢٩ قامت بافلوفا بدعوة شاروف إلى زيارة ميلانو لإخراج مسرحية العاصفة لأوستروفسكي، وأدى نجاحها إلى التفكير في عرض مسرحية لتشخوف. وكان شاروف على دراية كبيرة بطرائق ستانسلافسكي، فأخذ يطبقها الآن على الأعراف الرئيسية المتوهجة والعاصفة، المهيمنة على المسرح الإيطالي. وفي البداية، أدى ذلك إلى التكلف في أداء الواقعية السطحية. وافتتحت

الخال فانيا في ميلانو في ٣ يونيو ١٩٣٢ بفرقة كيكى بالمر، كأول عرض لمسرحيات تشيخوف حقق نجاحًا بقدر معقول. لكن سيلفيو داميكو أوضح أنه لم يكن من الكافي تصوير الإيماءات البسيطة والتنغيمات الرتيبة العقيمة بشكل واقعي، فثمة حاجة إلى الشعور بما وراء الإيماءات والكلمات والكشف عنها^(١).

بين عامي ١٩٣٣ و ١٩٤٣ كان شاروف- الذي أصبح مواطنًا إيطاليًا عام ١٩٣٨ - أول مخرج لأعمال تشيخوف في إيطاليا موسولينى، حيث وفق بين الطبيعة لدى مسرح الفن وشغفه الخاص بالفنتازيا حتى يصبح قادرًا على الابتكار. وجذبت عروضه الانتباه إلى التفاصيل والأداء الجماعى الطقسى، وذلك على خشبة المسرح الإيطالى، بجانب الإيقاع الدقيق المنضبط. وبعد الحرب، اتسعت شهرته في هولندا وألمانيا والنمسا بوصفه راعيًا للتراث الحقيقى لتقاليد مسرح الفن.

استفادت بأقلووا من نجاح شاروف فطلبت من نيمروفيتش دانسنكو أن يخرج بستان الكرز باللغة الإيطالية في ميلانو بما أسمته "الفرقة الكبيرة الأنف السوداء العين". وبالرغم من بلوغه الثانية والسبعين، وعدم وجود مساعدين له، قام نيمروفيتش بإجراء بروفات للفرقة لخمس أسابيع من الواحدة ظهرًا حتى الثامنة ليلا. وكان يعرض بنفسه الحركات الراقصة لبششيك وحيل شارولتا في لعب الورق. واختلف تفسيره لشخصيات كثيرة عن تفسير ستانسلافسكي، كما يتبين مما كتبه إلى زميل في أمريكا، حيث يقول:

قررت تجريب وتحقيق رؤيتي لهذه المسرحية ورؤية تشيخوف لها. ولطالما وجدتُ أولجا كنيبر- مع ما تتمتع به من سحر وبساطة وسمات مؤثرة - لا تؤدي الدور بشكل صحيح، بل تؤديه بشكل خاطئ، فهي تحمل ما لا يحتمل من الدراما الراقية. وقد قال لى تشيخوف إن "رانيفسكايا نحيلة الخصر"، وهذا ما كان يفسر أسلوبه المقتضب في وصف عدم حشمتها وابتذالها غير العاديين. وقادنى هذا إلى الاعتقاد بأن مثل هذا التغير في الشكل سوف يضيف على العرض بكامله بهجة رائعة وجمالاً ولمسة من الكوميديا... ومنذ أول سطر تلقيه بأقلوفا، يدرك

الجمهور أنها فاتنة دقيقة ونشيطة، لكنها لعوب بقدر لا يطاق. وبدون مبالغة، كان كل سطر تلقىه بسبب مزيداً من الضحك المتعاطف. وقد بدأت المسرحية بكاملها تتوهج بالكوميديا، لكن عندما بكت رانيفسكايا، بكى معها الجمهور^(٧).

ظهرت هذه البهجة أيضاً في الأسلوب الإيطالي الأكثر خفة في التمثيل وطريقة التحدث، وقد تم التركيز على الناحية الفكرية لشخصية تروفيموڤ، لإبراز المغزى الاجتماعي للمسرحية، وذلك دون محو ما بها من عبثيات. وعند افتتاح بستان الكرز في ١٩ يناير ١٩٣٣ امتدحت صحف ميلانو تناغم العرض والبساطة غير المعتادة في التمثيل، وما يتميز به المخرج من "قبضة حديدية" على جميع عناصر العرض، في هذه الآونة قرر نيميروفيتش دانشنكو وجوب عرض المسرحية في سينما هوليوود، وبإخراج لويس مايلستون Lewis Mileston.

"قناع كوميس"

كان المخرج المهاجر فيودو كوميسارزهفسكي Fedor Komissarzhevsky، المعروف باسم تيودور كوميسارچفكسكي Theodor Komisarjevsky أو كوميس Komis - بالنسبة إلى شركائه في العمل - هو العنصر الرئيسي في شهرة تشيخوف بإنجلترا، فقد كانت مجموعة العروض التي قدمها لمسرحيات تشيخوف أكثر تكاملاً، ومعدة بمهارة مقارنة بأي عرض لهذه المسرحيات من قبل. لكن هذا لم يتأت بين عشية وضحاها، كما كانت أيضاً مجهوداته الأولى ذا أثر بطيء في محو الصورة الكاريكاتيرية لتشيخوف، والمسيطرة بوضوح على العقلية الإنجليزية.

بدأ كوميس بعرضين للخال قانيا على مسرح كورت في نوفمبر ١٩٢١، وقد أعجب النقاد بما يبدو أن كوميس قد أضفاه من نظام على فوضى تشيخوف، وكذلك ترويضه للروس الهمج ليصبحوا إنجليزيين راقين^(٨). ومع ذلك، لم يكن ثمة

انتباه شديد نحو أعماله، وينطبق ذلك أيضًا على عرضه لإيفانوف على مسرح الدوق يورك (٦، ٧ ديسمبر ١٩٢٥) لجمعية المسرح المتحدة. ولم تكن الظروف مواتية، فالبروفات نادرة متباعدة، ولم يكن يتوافر وجود الديكور المسرحي حتى ليلة الافتتاح، وكان يعاد تركيبه في الفواصل بين الفصول. وقال كوميس إنه اختار تلك المسرحية أملًا في أن يعمل على الأعمال المعتمدة للكاتب بشكل زمني الترتيب، لكن ارتباطها بمسرحية هاملت أوجد إعجابًا حذرًا لدى الذوق الإنجليزي. ولعل ضغط هاملت قد صدم جون جيلجود John Gielgud الذي كان قد فرغ لتوه من لعب دور تروفيموف لفاجان، وذلك عندما شاهدها^(٩).

فسر كوميس إيفانوف على أنها فشل بطولي، وإيفانوف ثائر مخفق في مواجهة العجز المحيط به. وقد شعر ج. ت. جراين J.T.Grein -المحارب القديم في القضايا الخاسرة في المسرح التقدمي الإنجليزي - بتواصل وتجارب عندما أعلن أن احتجاج إيفانوف ونضاله ضد القدر الذي غلب عليه وطغي يستدعي تعاطفنا^(١٠)، واعتبره معظم النقاد حالة روسية مناسبة للمعالجة، وقد انزعجوا بسبب ما اعتبروه ترددًا وضعفًا من جانبه. وعلقت ذا تايمز قائلة: "ربما أمكن منع كل ذلك لو أن هذه الحالة قد نالت العناية الطبية الكافية المناسبة". وشرح ديزموند ماك كارثي Desmond MacCarthy في صحيفة نيو ستيتس مان مدى صعوبة خلق الممثل لجو ماساوي من خلال صفات مرضية واضحة، وإن كان روبرت فاركهارسون Robert Farquharson قد حقق بعض التهذيب في هذا الدور^(١١).

ومهما يكن قدر عدم الرضا بالمسرحية فإنه لم يتبق سوى المديح لمهارة كوميس في العرض. فقد أطل من زمن الفصل الأول ليوجد حالة من الصمت والجمال والترقب مجتمعين، كما عُولجت عمليات الدخول والخروج لحفلة الفصل الثاني بشكل جميل. لقد استورد كوميس لإنجلترا المفهوم الأوروبي لمسرح المخرج، فهو المنسق والمنظم والمرتب وفقًا لإيقاع الرضا الوجداني. وبمقارنة

إيفانوف بعرض جرانفيل باركر Granville Barker لبيت مدراس نجد ضمن بعض آراء المتحمسين أن المخرج كوميسارچفسكي يتمتع بقوة وسلطة ليست لدى أى إنجليزى، فهو سيد الزمن والبيانو والنغمة الأقوى، ونخص بالذكر البيانو" (١٢) .

اقتنع فيليب ريدجواى Philip Ridgeway بعد عرض إيفانوف بأن كوميس كان المخرج الذي يمكنه رعاية جمهور تشيخوف حتى ينضج، وقد عملت المسرحيات الأربع التي عُرضت بين عامى ١٩٢٥ - ١٩٢٦ على مسرح بارنز الصغير - والذي كان دار سينما في لندن - عملت على إبراز شهرة كوميس وتشيخوف بشكل رائع ضمن ريبورتوار الأعمال الإنجليزية، وأنتجت هذه الأعمال بقليل من الأموال وممثلين مغمورين، لذا أصبحت بشارة الظهور لكثير من الأدباء الإنجليز الذين وجدوا أن تشيخوف يعكس حيرتهم المأساوية في العشرينيات التي تميزت بإنكار الخير بين الشر، ويبدو أن انهيار أسطورة التحضر الإنجليزى والاستقرار - تلك الأسطورة المتبدية في حياة المنزل الريفى - قد بدأ فى أثناء الحرب العظمى، وقد عكست بستان الكرز هذا الانهيار، وذلك كما أوضح شو shaw، وقد حضر الروائى الروسى إليا إيرنبرج Ilya Erenburg عرض الشقيقات الثلاث على مسرح بارنز لكوميس، فتذكر "المتقنين الروس في نهاية القرن" عندما شاهد "المتقنين الإنجليز" الذين اكتظت بهم دار العرض (١٣).

ورأى أرنولد بينيت Arnold Bennet - الأكثر دراية بتدرجات المجتمع الإنجليزى - أن هذا النوع من المشاهدين لم يكن ذكياً بالمعنى الروسى، ولكنه حساس. وفي المسرحية نفسها كان شعور بينيت بالملل مشتركاً مع "رجل أنيق مهذب كاره للفنون يجلس خلفنا، وقد قال بعد نهاية الفصل الثانى إنه خاب أمله ويشعر بالملل. لكنه أعجب أكثر بالفصل الثالث، وأكثر وأكثر بالرابع، فقد نجح تشيخوف معه بشكل إجمالى" (١٤). لقد نسج كوميس تعويذته الساحرة بحيث قلب حال ذلك الرجل مبغض الأدب والفن.

وتكمن المفارقة في أن كوميس كان أقل مخرج تشيخوفي الصبغة والنزعة على الخشبة الروسية، كما كان لا يَألف تشيخوف الغريب عنه. وكان كوميس الأخ غير الشقيق لفيرا كوميسارزفسكايا Vera Komissarzhevskaya ، وهو ابن أحد معلمي ستانسلافسكي، لكن طلبه للعمل بمسرح الفن عام ١٩١٠ رفض، ومرة أخرى عام ١٩١٤، حيث شعروا أنه ليس منهم. وعمل كوميس لصالح نزلوبين Nezlobin - وهو رجل أعمال منافس في موسكو - وعمل على مسرح أخته في بطرسبورج، لكنه اكتسب شهرة كونه مخرجًا انتقائيًا^(*) يبحث عن الأسلوب المميز لكل كاتب مسرحي يعرض له. كان عمله زاهي الألوان، ومتطورًا في استخدام وحدات المنظر المسرحي والأشكال التكعيبية. لكنه - مع الأسف - نشر كتابًا عام ١٩١٧ أساء فيه إلى ستانسلافسكي بقدر كبير، حيث جرح مشاعره بقصد شرح نظريات أستاذه. لكن "النسخة الخاصة بستانسلافسكي - من كتاب كوميسارچفسكي - كانت هوامشها مملوءة بتعليقات ستانسلافسكي المريرة القائلة: هذا كذب، كم هذا شيء سيئ رديء قذر، لقد قلت عكس ذلك ! لا بد أن أقاضيه على هذا القول"^(١٥). وكان من النادر أن يعرض عمل كوميس الخاص أية لمحات من أجواء مسرح الفن، لكنه تميز بالمرح.

لكن في عام ١٩٢٥ نظر الإنجليز إلى كوميس على أنه الممثل الوحيد لتشيخوف وستانسلافسكي وشركاه، وهذا أمر اضطلع به بكل حيوية. وعلى عكس جماعة براغ، فإنه لم يبذل أي جهد لمحاكاة مسرح الفن، بل عرض المسرحيات حسب رؤيته الجمالية الخاصة، بما فيها من متناقضات رومانسية. وكانت صيغته في العمل هي الشكل أولاً، ثم العاطفة كصيغة، ولم يكن مهتمًا بالنص التحتي أو رسم الشخصيات بأبعادها الثلاثة، ولذلك اضطر ممثلوه إلى أن يتبعوا مبدأً موسيقيًا في حواراتهم وحركاتهم. وكان كل شيء يهدف إلى خلق صورة لعالم غريب غامض ساحر قد مضى إلى الأبد. ولا يجب اعتبار ذلك خيانة لما قصد إليه تشيخوف، بل إن هذا توافق مع ما كان المسرح الإنجليزي ينتظره من الكاتب

(*) مخرج انتقائي: ليس له أسلوب واحد في العمل، بل ينتقى أفضل العناصر المميزة للكاتب المسرحي، ويعمل على أسلوبها (المترجم).

المسرحي الروسي، وما اعتبره كوميس أحد أهدافه. ويقول ألكسى بارتوشيفتش Aleksey Bartoshevich إن عروضه توضح كيف تستفيد ثقافة من أخرى لتأخذ ما تحتاج إليه، وكيف تستغل المهاجرين كوسطاء دونما الاهتمام كثيراً بما يفضلونه. إنه يقوم بدور المفسر الذي يشرح مضمون ثقافته بلغته الشخصية^(١٦). ونتيجة لهذا التبادل المصطنع للمنفعة كان الارتقاء بتشخوف على خشبة المسرح الإنجليزي إلى مكانة الكاتب المفضل دوماً.

افتتحت سلسلة كوميس على مسرح بارنز في ١٧ يناير ١٩٢٦ بعرض الخال قانيا، واستمر عرض المسرحية ثلاثة أسابيع على مسرح الدوق يورك، وكانت تمثل بمناظر مبسطة، حيث لم تتغير الأماكن في الثلاثة فصول الأولى تقريباً. وأدرك كوميس أن "الصبغة الروسية" للشخصيات كانت عقبة أمام الإنجليزي، لذا فقد شدد على الصبغة العالمية للشخصية. كما بدأ في عاداته غير المستحبة إلى حد ما، وهي تكريس الاهتمام بالحب، وفي هذه المرة فعل ذلك بأن ألغى "شارب أستروف السخيف"، وأخرى غريبة الأطوار^(١٧)، وحدّ من العاطفية بأن محاً بعض السطور ووضع سطوراً أخرى، وقام بتأخير خروج "إيلينا" في الفصل الثاني، وحذف عبارة "لقد ذهب" لقانيا، بحيث يمكنها سماع مناجاته خلصة وتقول "هذا أمر بغيض بالفعل". كما اختفت إشارات سونيا إلى الملائكة في مونولوجها الأخير. وأخيراً حاول كوميس زيادة الجرعة الكوميديّة بحيث يُظهرها، وإن كان قد أدرك أنه "من السهل تحويل مسرحيات تشخوف إلى مشاهد هزلية؛ وذلك بإيراز أوضاع"^(*) بعينها، ومن ثم جعل من أعظم موقف داخلي مأساوي، أمراً مضحكاً هزلياً^(١٨).

(*) أوضاع Points: مفردتها وضع، وهو إيماءة أو إشارة صوتية أو وسيلة مسرحية أخرى تستخدم لتأكيد لحظة من لحظات الذروة في خطبة ما أو دور ما، أو موقف ما، وتستخدم مثل هذه اللحظة بمعنى أن تماسك العرض ككل يتبع الرغبة في التصفيق الاستحسانى الفوري، وكان أول استخدام مسجل في عام (١٨٢٢)، حيث كانت أوضاع آدموند كلين تتال الإعجاب، ويعرفها جورج تايلور بأنها اللحظة التي يقوم فيها ممثل ما وبشكل مفاجئ بإصدار صوت جديد، أو تكوين (وقفة) جديدة لخلق انطباع بعاطفة جديدة .

كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٥١٣.

يمكن وصف الشقيقات الثلاث على مسرح بارنز - التي افتتحت في ١٦ فبراير ١٩٢٦، وكانت تعرض مرتين يوميًا لمدة ثمانية أسابيع (وأعيدت في ٢٥ أكتوبر و ٢٣ أكتوبر ١٩٢٩) - بأنها الأكثر أسطورية من بين جميع عروض تشيخوف الإنجليزية^(١٩)، مثلها في ذلك مثل عروض سابدريينيس التالية. ويُرجع كوميس سبب هذا النجاح إلى أنه "طور الأسلوب بحيث يوصل مغزى تشيخوف الداخلي ليُجعل الإيقاع في موسيقى المسرحية يندمج مع إيقاع الممثلين، بما يعطى التأكيدات اللازمة منسجمة مع الإضاءة والمؤثرات الخارجية الكثيرة"^(٢٠). وكان هذا الانسجام المتزامن مثل العدوى التي انتقلت إلى جيمس آجات James Agate، والذي أثارت مقالته النقدية كلاً من مانيت Manet، وفيلار Vuillard، وأوتريلو Utrillo، بجانب أعمال الملحنين وقائدي الفرقة الموسيقية والشعراء^(٢١).

حاول كوميس تحرير فن التمثيل الإنجليزي من القيد الاجتماعي، ولم يتردد أو يكن لديه هواجس بشأن قطع أجزاء من المسرحية أو إعادة تنظيمها لمحو حالات الغموض وتأكيد الأوجه العاطفية جدًا في العلاقات. ويحكي لنا جون جيلجود John Gielgud - الذي قام بدور توزينباخ - بعض الأشياء عن عرض الشقيقات الثلاث ١٩٢٦ قائلاً: "لعب دور توزينباخ مع محو السطور التي تبدو قبيحة، وذلك حسب التوجيه والإخراج المباشر لكوميسارچفسكي، فكان شابًا رومانسيًا، وعندما سألته عن محو السطور القبيحة، هز كتفيه وقال: "ابنى العزيز، إن الجمهور الإنجليزي يريد دائمًا الاهتمام بالحب"^(٢٢). وبعد عقد من الزمان، وعند مشاهدة مايكل ريدجريف Michael Redgrave وهو يمثل دور توزينباخ في عرض سان دينيس، وهو يرتدى نظارات ذات إطار صلب، ولديه بثور حب الشباب وقبعة مضحكة من القش، تساءل جيلجود "لماذا تعتمد كوميسارچفسكي الروسي تضليلي في قراءة هذا الدور، إنى كنت سأسعد جدًا بأن أمثله قبيحًا"^(٢٣). ودفع البارون المحب لجيلجود أحد النقاد إلى وصف العلاقة بينه وبين إيرينا بأنها قصة حب رومانسية جياشة بين أدونيس المريض العصبي وكريستينا روسيتى العذراء في

إحدى لوحات آرثر هيوز Arthur Hughes^(٢٤). لكن جيلجود يتذكر أن "الممثلين الذين يؤدون أدوار تشيخوف في العشرينيات والثلاثينيات كانوا بالنسبة إلينا كمن يكتشفون شكلاً جديداً"^(٢٥).

تتضح جراحة التجميل التي استغلها كوميس بجعل تشيخوف جذاباً للمناطق الراقية وأهلها، وذلك من خلال دراسة فيكتور إيميلانو Victor Emeljanow لنسخة التلقين^(٢٦). لقد استخدم ترجمة كونستانس جارنت Constance Garnett التي تفيض بالتمق، ولو لفظياً. ولأسباب زخرفية تبدأ الأحداث في مايو ١٨٧٠ بما أفسد المغالطات التاريخية لرود كوداك Rode Kodak، وقرب عاصفة توزينباخ، وعزف موسيقى سوزا العسكرية. وقُسمت خشبة المسرح الصغيرة جداً على شكل العلبة بجهتها النائئة^(*) إلى نوع من الشرفات في الفصل الأول، مع وجود أبواب فرنسية تفتح على حجرة الطعام، وهذه طريقة تفصل مباشرة التجمعات وتوضح الحدث، واستخدمت الإضاءة لنقل حالة تغيير فصول العام، أو للإشارة تعبيراً إلى وجود شخصيات غير مرئية.

تخلّص كوميس من كل حالات الغموض (مثل ردود الأفعال الحادة الغاضبة بين الشقيقات)، وقلّ من كمية الحديث (فقد اختزل الحوار على مائدة العشاء لأنه لم تتم رؤية من يتناولون الطعام)، ثم زاد من الأفعال الجسدية (فتقوم أولجا بمساعدة الخادمة على تنظيم المائدة، بما يتعارض مع مكانتها الاجتماعية). لقد دُمّر أي حاجز أمام المشاهد الإنجليزي، فقد حُذفت كل الألقاب، وأصبح عيد القديس التي تحمل إيرينا اسمه مجرد يوم عيد ميلاد، وتحول دوبروليوف إلى بلزاك، وبروتوبوبوف إلى بتروف. واختفت كل الإشارات إلى الأعمار والسمات الجسدية

(*) الجبهة النائئة thrusting aprons: هي خشبة مسرحية تقع خلف قوس البروسينيوم، ولكن يخرج جزء منها خارج هذا القوس، ويكون الجمهور في ثلاثة جوانب حول هذا الجزء النائي. وأفضل مثال هو مسرح "سوان" في ستراتفورد - أون آفون. كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٥٥١.

الملموسة، وكذلك أية مقولات بلاغية بشأن المشكلات الاجتماعية ورؤى المستقبل. وانتهى الفصل والضابطان الصغيران يأخذان صورة لفريق التمثيل، وأصبح ذلك تقليدًا منذ هذا الحين. "لقد كان التأثير العام لهذه التغيرات هو جعل الحدث أكثر درامية على نحو متفق والقواعد الدرامية" (٢٧).

تحرك الفصل الثاني إلى يناير ١٨٧١، بعد الفصل الأول بثمانية أشهر فقط (بما يوحي بتعجل زواج أندريه)، وتم تمثيله بسرعة بلا وقفات أو لحظات سكون. وكان المصدر الوحيد للإضاءة مصباح مائدة، في حين تشع باقي الأضواء من الأبواب المفتوحة. وبُثِرَ الحوار الثنائي بين ماشا وفيرشنيين بحيث تبقى الأحاديث الرومانسية الراحية بذاتها فقط، كما خفف من حدة شخصية سولينى. وبنهاية الفصل، وللتركيز على انهيار إيرينا، لم يسمح لكوليجين بالدخول مع أولجا، فأسدل الستار عند انفجارها بالبكاء وركوعها على ركبتيهما.

ولقد دمج كوميس الزمن قبل الفصل الثالث وضغطه بدلاً من فاصل العامين الذي حدده تشيخوف، فيقع الحريق في أكتوبر ١٨٧١. وأعيد ترتيب سلسلة الإياب والذهاب التي نظمها تشيخوف بدقة، وكذلك نوبات الهستيريا لزيادة التأثير التصاعدي لهذا الفصل. وألغيت حالات الانفجار الأولى لإيرينا، وهدأت اعترافات أولجا، ومنحت إيرينا بيتاً جديداً للرد، حيث تقول: "إن ما تقوله يبدو معقولاً جداً معقولاً بشكل بشع، لكن ما فائدته؟ ما فائدته؟.. (نحيب)" (٢٨). وحذف كذلك تدخل ناتاشا، وسمح لكوليجين بالدخول مرة واحدة، وجعل انفجار أندريه واقعياً بقدر أكبر. ركز هذا التقليل ذروة الأحداث في الحوار الأخير بين أولجا وإيرينا، وذكر كل النقاد الظلال المتأرجحة التي ألقاها ضوء الشمعة، بما أخفى الشقيقات واستبعدهن.

وشهد الفصل الرابع أشد التغيرات، فبدلاً من طرد الشقيقات خارج الباب، عاد كوميس إلى خلفية الفصل الأول وعلق حبل غسيل عبر ركن من جبهة الخشبة. وكان ذلك في أغسطس ١٨٧٢، ولذلك لم تكن هناك كآبة الخريف،

أو التغيير الرمزي للمواسم، وحل ظل غصن شجرة القيقب محل الأشجار. وجاءت كل لحظات الوداع من خلال التوافذ الفرنسية، واختفى أندريه وعربة الأطفال التي معه، ربما لأن في ظل وجود ناتاشا على بيانو المسرح طوال الفصل بجوار بروتوبوبوف المفعم بالحياة لم يكن من الممكن لأندريه أن يصفها بصوت مرتفع بأنها حيوان مشوش مزعج، ولم يعد وداع إيرينا وتوزينباخ مملأً مريبًا، فتحول إلى تعبيرات إنجليزية تقليدية، وأخذ توزينباخ سطرًا إضافيًا في أثناء خروجه، حيث يقول "لا، لا تفعل ذلك من فضلك"، لكي يمنع إيرينا من مرافقته. ومع إلغاء الحوار المتبادل بين أندريه وفيرابونت، ومع وجود الموسيقيين المتجولين، نجد أن الوداع بين فيرشينين وماشيا كان مباشرًا بقدر أكبر. ولم يسمح لكوليجين أن يتدخل في عواطف الشقيقات، وجاءت سطور جديدة بما يمكن تشيبوتكين بأن يفصح عما خفي:

تشيبوتكين : حسنًا، لقد قام نيقولاى بإهانة سولينى مرة أخرى، وعليه أن يعتذر... لكنه رفض... وقد سبه بوقاحة، ويؤسفنى القول إن هذا الأهوج... اللعنة... إنه قتله.

إيرينا : ماذا !

تشيبوتكين : قبضت عليه الشرطة.. في الحال...

إيرينا (تبكى) : أعلم... أعلم أن شيئًا رهيبًا كان سيحدث له...

تشيبوتكين : لقد كان نيكولاى فتى رائعًا... لكن هذه الدنيا إن زادت ضابطًا أو نقصت ماذا سيحدث... لن يحدث شيء... لا شيء (متممًا) (٢٩).

وبحذف السطور الأخيرة لأولجا، أنهى كوميس المسرحية بقولها: "إن السلام سيعم هذه الدنيا، وسوف يتذكر السعداء بكل ود من عاشوا قبلهم، وسوف يباركونهم"، قالت ذلك وفرقة سوزا تعزف مقطوعة النسر المزدوج الرأس. لقد نبعت الثقة والتفاؤل من هذه الشفاه الجامدة.

ربما لم تكن تغييرات كوميس جذرية وشديدة كتلك التي أحدثها ناهوم تات Nahum Tate وچون درايدن John Dryden في الملك لير والعاصفة في عصر الإحياء، لكن الهدف كان واحدًا : وهو تبني عمل ما وإعداده بحيث يتناسب وذوق جمهور بعينه، وذلك بحذف أي شيء لا يتفق مع المعايير الدرامية آنذاك، وبذلك تتم شهرة مؤلف ما. وقد قام كوميس بعمله بشكل جيد جدًا، فعند افتتاح بستان الكرز على مسرح بارنز في ٢٨ سبتمبر ١٩٢٦ توقع النقاد أن تكون مملوءة بالأحداث العاطفية، مثل الشقيقات الثلاث، فقد اشتكوا من البطء الدائم، واعتقدوا أن اللحظات الهزلية - التي عهد بها إلى تشارلز لوتون Charles Laughton في دور إبيخودوف ومارتيتا هانت Martita Hunt في دور شارلوتا - لحظات غير ملائمة ومبتذلة. وقد كانت معرفتهم بالمسرحية أكبر بسبب العرض على مسرح سان مارتن عام ١٩٢٠، وكذلك بسبب نسخة ج. ب. فاجان J.B. Fagan المفضلة التي ظهرت بعد خمسة أعوام ؛ فأرادوا تذوق المأساة من خلال أزمة جايف ورائفيسكايا. وفيما بعد سوف تتعرض العناصر الكوميديّة في عرض تايرون جوثري Tyrone Guthrie's للهجوم للسبب نفسه. لكن كوميس كان يود الحد من عوامل الشفقة والرثاء.

كان هناك إحياء للشقيقات الثلاث على مسرح فورتيتون (الخط السعيد) عام ١٩٢٩، واعتبر أنه العرض الأصلي، ومنذ ذلك الحين تمتع تشيخوف بمكانة الكاتب الدرامي الكبير، ومن ثم فقد اضطر المعارضون إلى الإفصاح بشكل أوضح عن هجماتهم ضده. فيقول كاتب العمود الصحفي المثير للضجة والجدل هانن سوافر Hannen Swaffer:

لقد كان لينين على حق...

ليست هناك فكرة أصلية واحدة. ولا نكاد نلاحظ عبارة أصلية واحدة. فكل شيء ملؤه التجهم والتعاسة.

إن تشيخوف مجرد ظلال، ويأس. لم أجد في أعماله عبرة أخلاقية، ولا أية فكرة تدعو إلى التسامي. كل ما في الأمر عدم فعالية الأعمال التي نحللها وعقمها^(٣٠).

وهناك بعض الحق فيما يدّعيه سوافر : مثلما يدّعي مسرح ويست إند ويميل إلى وصف حياة الطبقات الميسورة مع الطبقات العاملة كفاصل كوميدى، ولذلك نجد أن عمليات التنقيح الأنيقة للنص التي قام بها كوميس التي تُغزى إلى شخصيات تشيخوف، تعد في الأساس واجهة من الصمت والتظاهر لأبناء الطبقة الوسطى.

تتضح هذه السمات في مسرحية النورس، وهى آخر عروض كوميس الإنجليزية لتشيخوف، وقد عرضت على المسرح الجديد عام ١٩٣٦، وفيها يمثل جيلجود Gielgud دور تريجورين، وتمثل إيدث إيفانز Edith Evans دور أركادينا، وتمثل بيجى أشكروفت Peggy Ashcroft دور نينا. امتلأت قاعات أحد مسارح لندن الكبيرة بالجمهور ليصبح تشيخوف في الحال "أشهر كتاب الدراما العالميين، وهذا نجاح كبير لمسرحية كتبت عام ١٩٠٠"^(٣١). وزوار المسرح ربما لم تكن لديهم فكرة عن الوضعية التاريخية للمؤلف، لكنهم قدروا هذه الدراما الحديثة الواقعية التي أعدت مناظرها داخل ديكور تقليدي وملابس للفترة التاريخية الخاصة بها.

ترسخت شهرة كوميس في هذه الفترة، لكن النقاد شأهدوا مسرحية النورس لجماعة براغ في لندن عامي ١٩٢٨، ١٩٣١، وأمكنهم مقارنة العرضين، ولم تكن المقارنة لصالح كوميس بالضرورة، فقد هوجم هذه المرة لولعه بالرومانسية، وبخاصة معالجته لتوجهات تريبليث الأوديبية وسلوك تريجورين. واعتبر جيلجود Gielgud أفضل ممثل شكسبيرى في العالم المتحدث بالإنجليزية، وذلك بعد أدائه دور هاملت في نيويورك، لكن كان من الممكن سماع صوته المميز بخفقاته لدى الروائي الروسي عندما كان يخرج على الجمهور بزي مكتمل الأناقة وقبعة بورسليينو Borsalino. وظهر كتاب "حياتى في الفن" لستانسلافسكي Stanislavsky

بالإنجليزية ليثير التساؤلات حول شخصية الرجل الأنيق الجاذب للنساء والواثق بذاته التي مثلها جيلجود. ولم يرض كوميس نفسه عن شخصية تريپليف Treplev التي قام بها ستيفن هاجرد Stephen Haggard، والذي أُعتبر أفضل ممثل شاب للأنماط الحساسة من الأدوار المسرحية، فقد جعل من هذا الشاعر "مريضاً عصابياً بكاءً" (٣٢).

وتسببت سرعة كوميس وكبته للتوتر الوجداني في بعض التعليق السلبي. وأعلنت صحيفة ذا نيو إنجلش ويكلي "أن أي مخرج يفسر أعمال تشيخوف بشكل به حنين وبحركة بطيئة لن ينال منا أي مديح، فقد مضى عهد هذه الحقبة. إن العرض المائل بالمسرح الجديد عاطفي بقدر يفوق الوصف، وثمة وسادة غير مرئية على كل مقعد بسبب بطء الحدث... وذلك في أثناء تقديم مسرحية النورس كما لو كانت الإنجيل، وكان الإيقاع جنائزياً،" بما أكد حقيقة كون تشيخوف متحذلقاً (٣٣).

يوضح هذا التعليق أن أعمال تشيخوف كانت في ذلك الحين جزءاً من الأعمال المعتمدة. ومرتاد المسرح الإنجليزي اعتادها بقدر كاف بحيث يدرك دقائق التمييز والتفسير التي لا يدركها إلا الخبير. وكان كوميس جيداً في هذه الحالة، فعروضه حسبما ترى مارجريت وبستر Margaret Webster كانت "بمثابة الوحي المدرك الواعي الرحيم الودود، فقد كشف عن أن مسرحيات تشيخوف كانت مرحلة، وتتفجر دوماً بالأحداث النارية، فهي ليست رمادية كئيبة دوماً".

بجانب ذلك أعطى تشيخوف الفرصة لكوميس ليظهر نموذجاً جديداً لتركيب الحركة المسرحية mise-en-scene، حيث يعمل الممثلون كفريق، ونُسقت الأحداث ولحظات الصمت بدقة، كما عُدلت الإضاءة بعين دقيقة من أجل الاستغلال الدرامي للظل والظلال العميقة التي تنتوع بمحور إضاءة واحد ليعطي تأثيراً حركياً كبيراً.



(١٦) بزوغ القمر في الفصل الأول من النورس إخراج كوميسارچفسكي، المسرح الجديد، لندن ١٩٣٦. فردريك ليود في دور سورين، إفور برنارد في دور مدفيدينكو، جون جيلجيود في دور تريجورين، أديث إيفانس في دور أركادينا، بچي أشكروفت في دور نينا، جورج ديفن في دور شمرايف، ليون كاترمين في دور دورن، كلير هاريس في دور ديقان.

وكانت عروض بارنز Barnes لأعمال تشيخوف هي أفضل ما قام به كوميسارچفسكي Komisarjevsky^(٣٤)، وقد ظل على ثقة كبيرة بسيرها على الطريق الصحيح. وأشار إلى العروض الإنجليزية الثلاثة الحقّة، وهي بستان الكرز لفاجان Fagan وجوثرى Guthrie، والنورس لردجواى Ridgeway، والشقيقات الثلاث الفرنسية لسان دينيس Saint-Denis، وأصر على أنها جميعًا فشلت في الشعور بتشخوف. وقد قال "إنّا شخصيًا متأكد أنها إساءات فهم من نوع أفضل لتشخوف، لكن الممثلين لم يقدموا له سوى خدمة سيئة إلى حد ما^(٣٥) .

بتوف ومعاناة الفنان

كان جورج بتوف Georges Pitoeff يمثل في فرنسا ما يمثله كوميسارچفسكي Komisarjevsky لتشخوف في إنجلترا، لكن كوميس لم تكن لديه صلة حقيقية بتشخوف، فابتكر منهجًا تجميعيًا من الخارج، أما بتوف Pitoeff فكان يرى أنه يشترك مع تشخوف في رؤيته لروسيا، وحاول نقل هذه الرؤية بمنهج عالمي وغير مقيد بزمن. لكن تفسير بتوف كان جزئيًا، مثله في ذلك مثل أى تفسير آخر. فقد تأثر - في مراهقته - بعدوى تشخوف، فكان ينظر إليه دومًا نظرة عاطفية ملؤها حب البشر، غاضبًا الطرف عن سخرية تشخوف وقسوته. تحدت هذه الرؤية بحسب تعليم بتوف وخلفيته، فهو نصف أرمني ونصف روسي، واسمه جيورجى إيڤانوفيتش بتوف Georgy Ivanovich Pitoev سليل أسرة تجارية ثرية، كان أبوه يدير مسرح في تفليس لبعض الوقت، ولم يجد معوقات في اختيار عمله، فدرس الرياضة والفقه فسي موسكو، والهندسة في بطرسبورج، لكن حمى المسرح اشتعلت بداخله بعدما شاهد أحد عروض تشخوف على مسرح الفن بموسكو من إخراج فيرا كوميسارزفسكايا Vera Komissarzhevskaya التي صادقها. وعند دراسة القانون في باريس بين عامي ١٩٠٤ و ١٩٠٨ أخذ يتردد إلى الكوميدي فرانسيز، وأعجب بأعمال أنطوان Antoine، وفيرمين جيمير Firmin

Gemier، ولون بو Lugne-Poe، ورومان رولاني Roman Rolland بمفهومه عن المسرح الشعبى. كما أخرج بتوفيف بعض مسرحيات تشيخوف ذات الفصل الواحد في مونبارناس على مسرح جماعة الفنانين الروس الذى أسسه والده (١٩٠٥-١٩٠٨).

ولدى عودته إلى بطرسبورج انخرط بتوفيف ضمن صفوف فرقة كوميسارزچفسكي الجديدة التي كان مايرهولد Meyrehold يحولها إلى معمل لتجاربه حول المسرح المؤسلب. ثم جاب روسيا مع مسرح جيديبوراف Gaideburav المتجول ليمثل في إيفانوف وبستان الكرز، ويخرج الشقيقات الثلاث وأعمال الفارس. في عام ١٩١٢ نظم فرقة "مسرحنا" في بطرسبورج ليعرض إيفانوف والشقيقات الثلاث، بالإضافة إلى كلاسيكيات أخرى. وكان من المخطط أن يكون ذلك نقلاً ديموقراطياً لتقافة الجماهير من الفلاحين والعمال. وبينما كان مسرح الفن بموسكو يعرض الشقيقات الثلاث، بكل ما فيها من أسلوب الواقعية المفرطة، نجد أن بتوفيف، تلميذ جيديبوراف Gaideburov المخلص، يعرض المسرحية بأربعة ستائر حريرية، وشاشتين، وقليل من المقاعد، ومصدرين للإضاءة^(٣٦). ويقول بشأن ذلك: "بعد الفصل الثالث طلب منى حد أصدقائى أن أقدم له كل تفاصيل هذا الديكور بحيث يمكنه إعادة ابتكار حجرة مماثلة، فقلت: "انظر جيداً، ليس لدينا حجرات ولا أثاث مسرحى. فتمة قليل من الستائر تكفى للإيجاء بكل الصورة... ولم تكن هذه غرفة الشقيقات الثلاث في نص تشيخوف، بل صورة لجميع حجرات كل الشقيقات الثلاث الروسيات اللاتي خلدن المؤلف"^(٣٧). كانت تلك محاولة للعمومية تميز حقبة كانت تحاول فيها أفضل المسارح الروسية أن تعيد إنتاج أزمة الحياة الروسية، وسوف يميز ذلك تنوع المناظر الخاصة بعروض بتوفيف التالية لنصوص تشيخوف^(٣٨).

في شتاء ١٩١٤ عاد بتوفيف إلى باريس، حيث التقى لودميلا سمانوفا Ludmilla Smanova، ابنة أحد الموظفين الروس الصغار. وتزوجا عام ١٩١٣.

ورحلا إلى جنيف، حيث عرض أربعاً وسبعين مسرحية لستة وأربعين مؤلفاً. ولصالح الجمعيات الخيرية الروسية، كان يقوم بالتمثيل، فيمثل دور أستروف، ولودميلا Ludmilla تمثل دور سونيا بالروسية، ويتم التمثيل في المنازل، وفي المؤسسات الخيرية وفنادق المهاجرين في لوزان، ثم في جنيف^(٣٩). وألقى جاك كوبو Jacques Copeau - مصلح المسرح الفرنسي - قراءة مرتجلة لترجمة جزئية لمسرحية الخال قانيا، وقال "لو كنت قد سمعت بتوفيف هذه الليلة لم أكن لأنسى قط صوته ولا حركات عينيه"^(٤٠). وبدأ جورج Georges ولودميلا Ludmilla العمل بالترجمة الفرنسية في مسرحيات تشيخوف الكبرى تحت رعاية كوبو Copeau، وذلك في أثناء تقديم مسرحيات الاقتراح، وأنشودة البجعة، وإعادة الخال قانيا في قاعات كثيرة في جنيف. وشهدت إحدى الصحف، فيما يخص الخال قانيا، بأن :

جاذبيتهم التي لا نظير لها، التي تستولي على قاعة ممثلة بالمتشككين والمجهدين من زوار المسرح، تتأتى من عدم كبتهم للحميمية الغريبة في شخصياتهم [...] على عكس معظم الممثلين [...]. واستمع الجميع إلى لحظات الصمت كما لو كانت عبارات وكلمات تلقى بها يد مدام بتوفيف التي تعلم كيف تستخدم هذه اليد مثلما لم تعلم ممثلة من قبل^(٤١).

قام كوبو Copeau بدعوة بتوفيف Pitoeff لتقديم الخال قانيا على مسرح ألفيه كولومبيه في باريس، حيث افتتحت في ١٥ إبريل عام ١٩٢١. وفي ظل هذه الرعاية الكبيرة الكريمة، نال هذا العرض للمسرحية الروسية الغامضة - والذي تم بملابس حديثة وحرفية متوسطة - نال اهتماماً كبيراً من النقاد من المجرب إلى المتحمس، والذين تحاورت آراؤهم بين هذا وذاك. فرآها بعضهم - مثل مارسيل أشار Marcel Achard - "مجرد وثيقة أدبية طريفة وقصاصة درامية تخدم تاريخ الشعب الروسي"^(٤٢). وتحدث جان شلومبرجر Jean Schlumberger - مؤسس صحيفة النقد الفرنسي الجديد - ورفيقه جيد Gide عن التراث الفرنسي وما به من تناغم وتوازن، واشتكى من أن هذا الفن [...] يسىء إلى التأكيد على الفعل، والذي

بدونه لا نتذوق العمارة بقدر مُرضٍ"^(٤٣). وعلى العكس من ذلك، شهد مراسل الصحيفة المسرحية المهمة "الكوميديا المصورة" بأن : المسرح الجميل الحق يتطلب هذا القليل من الفعل. ثم نجد أن مسرحية الخال قانيا كادت تسحر فلوبير Flaubert^(٤٤).

احتفظ كوبو Copeau بموضوعيته كرجل مسرح عملي، وفي رسالة مطولة إلى بتوف فتح نقاشاً حول مشكلة عدم استعداد فرقة المبتدئين وعدم كفاءتها، وطلب منه أن يطلب مزيداً من ممثليه أو يستقدم ممثلين أفضل. وقال "إنك تتحمل كل شيء دون وعي أو قصد [...]" وقد كان بناء المسرحية برمتها مشوهاً، واختلفت مواضع الاهتمام كلها بسبب كونك أنت ولودميلا Ludmilla مركز اهتمام الدراما"^(٤٥). ومع ذلك ظل كوبو المصر على عرض تشيخوف قبل منافسيه، يتحدث إلى بتوف بشأن العروض المستقبلية، وبخاصة بستان الكرز^(٤٦). وانهارت هذه المفاوضات لحماية حقوق أولجا كنيبر Olga Kinpper من جانب الحكومة التشيكية، فخشى كوبو التقاضي إن هو قد أقدم على هذا الأمر دون تفويض.

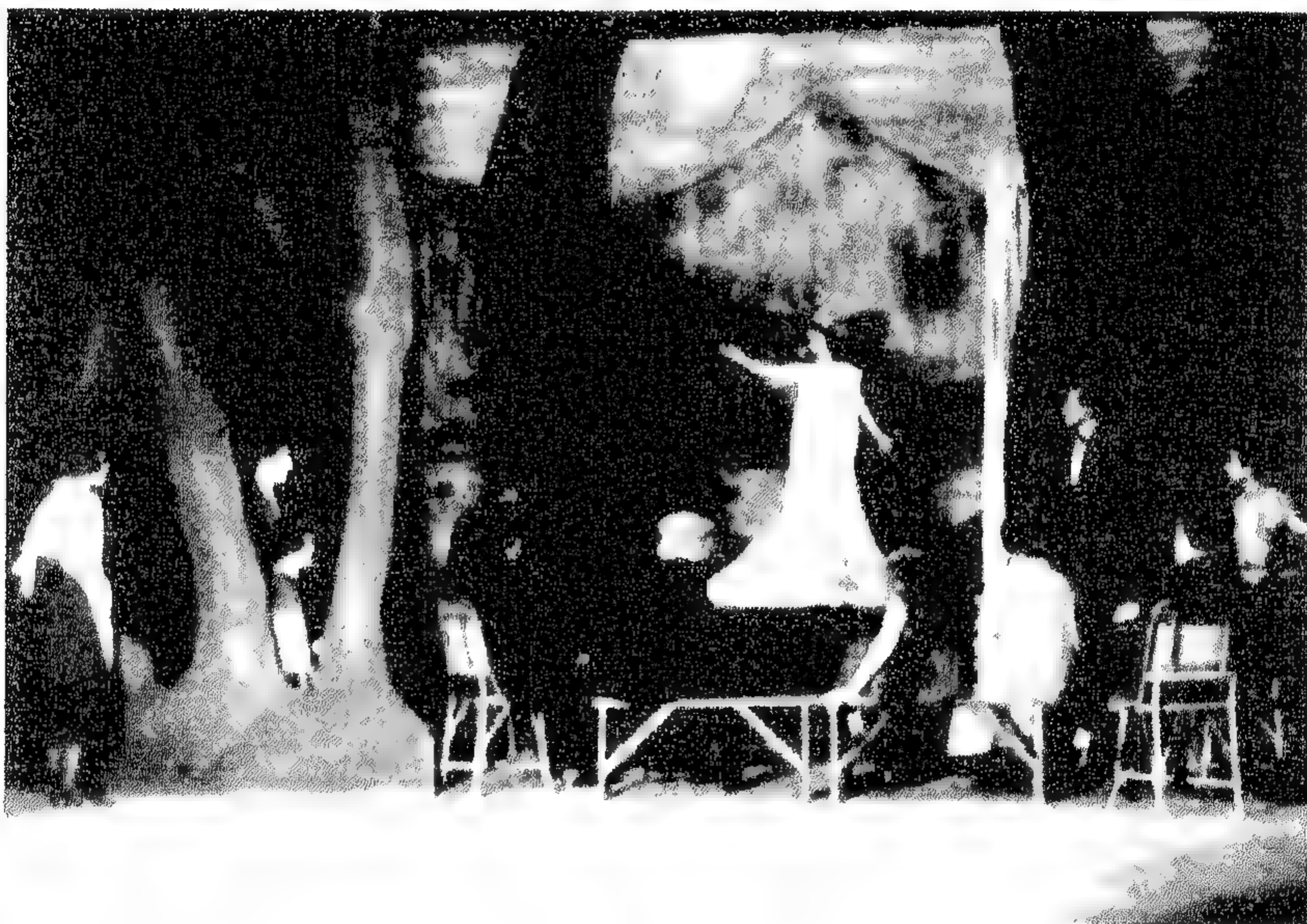
لم تكن الإجراءات القانونية عقبة أمام بتوف الذي رحل إلى باريس ليعيد عرض النورس والخال قانيا على مسرح الشانزليزيه بعد عرضهما في لوزان. وكان جاك هيبيرتوت Jacques Hebertot قد استولى على دار العرض الصغيرة الأنيقة للأوبرا والباليه، وأراد تحويلها إلى نافذة عرض لأحدث التحولات والتطورات في الدراما وتقنيات العرض. وكان لمسرحية الخال قانيا التي افتتحت في ٤ إبريل عام ١٩٢٢ القيم الدنيا نفسها للعرض، كما في قاعات المحاضرات في جنيف، فرسيم سياج من أشجار الندرة على خلفية سماء زرقاء من الحرير، وكانت سيقان الأشجار تنتهي عند حدود السماء. وضم الأثاث منضدة وإناء الغلي وأربعة مقاعد طويلة، وأوحت الإضاءة بحرارة الصيف.

وحذف الكثير من النص المسرحي، فأُبدل بمنولوج قانيا في الفصل الثاني صمت قصير، وقد ذكر ساشا Sacha - ابن بتوف - أن هدف ذلك كان تعزيز

التطور المفاجئ(*) Coup de theatre في الفصل الثالث، وهذا أمر لم يكن تشيخوف يهتم به. وهناك عامل آخر يفوق الوصف، وهو طريقة النطق الروسي الثقيل للحوار الفرنسي لفرقة بتوف وقليل من زملائهم. ويرى البعض أن "اللكنة الروسية تساعد على فهم المسرحيات المترجمة عن الروسية، وبدونها ستكون أعمالا غير مفهومة"^(٤٧)، أى إنه يمكن التماهى في مثل هذه الظاهرة غير الفرنسية. وتمثلت غرابة المحاولة وطرافتها في ملاحظة مارسيل أشار Marcel Achard بأن "كل شيء في هذه المسرحية روسى بشكل عنيد... ولا يقاوم. إنه لجو روسى وشخصيات روسية... وصمت روسى وتلج روسى، وكلها تلعب أدورًا عظيمة، بل إن المنظر يتسم بالروسية"^(٤٨). وقوبل هذا التماهى السلافي في باريس - الممثلة باللاجئين الهاربين من الثورة - بمزيج من الانبهار وعدم الارتياح، وشيء من الخوف من الغرباء، والذي أمكن تتبعه فيما بين التراث الفرنسي والتحديث الروسي.

لم يبذل عرض النورس - في ٢٣ إبريل - جهدًا يُذكر لخلق ما يماثل جو المسرحية الأصلي. لقد قدم الجوهر الشعري فقط لمجموعة صغيرة من مشاهدي المسرح المخلصين، حيث لم تتوافر الأموال ولا القوة البشرية اللازمة لمحاكاة مسرح موسكو الفني. وبقيت في المناظر بعض العناصر الواقعية، فنجد بعض جذوع الأشجار المتآكلة تقوم بدور المنصة لنينا، وهناك مسطح مرسوم لامع ومضاء رسمه بيرل روست Birel-Rosset ليمثل البحيرة التي تعلوها التلال. وتم تمثيل الفصل الثانى والثالث في المنظر الداخلى نفسه، وبذلك توارى الحديث عن الحقيقة، حيث لعب الكروكيت^(٤٩). وقام جورج Georges الهزيل النحيف بدور تريجورين، ولعبت لودميلا Ludmilla دور نينا، ولعب الممثل الشهير مايكل سيمون Michel Simon دور سورين.

(*) التطور المفاجئ Coup de theatre: هو لحظة تطور في المنظورات المسرحية لمسرحية ما، وتكون هذه اللحظة ذات أثر مذهل وغير متوقع. المرجع السابق، ص ٤٤٩ (المترجم).



(١٧) الفصل الأول من النورس إخراج جورج بتوفيف، استوديو قصر الإليزيه، باريس عام ١٩٢١. لودميلا بتوفيف على المسرح الصغير في دور نينا.

وقام بتوفيف بإعداد مسرحية النورس، مفضلاً ذلك على ترجمتها، وكان عملاً جريئاً، لكنه معتاد لتجنب ارتباك زوار المسرح الباريسيين (وكان بنيامين جريميه Benjamin Gremieux يفعل الشيء نفسه مع بيرانديللو Pirandello)^(٥٠)، فنجد الفودكا وقد تحولت إلى "ماء الحياة"، وأسماء الشخصيات تختزل وتختصر، وبوشكين يأتي مكانه نيكراسوف، ودورن يدندن بالأنغام، وأسماء المسرحيات والروايات والشخصيات تبدلت بما يعرفه الجمهور الفرنسي.

وكانت تلك المجهودات للدمج ضرورية، لأن عرض النورس لتوفيف عدّه معظم المراقبين غريباً غامضاً بالرغم من هذه المجهودات، "فهي مسرحية روسية، روسية جداً" لا تمت بصلة للحياة الفرنسية. وشددت صحيفة "لو تيمب" على غرابة هذه الدراما التي لا شكل لها قائلة: "إن الاستمتاع المنطلق من هذه المسرحية لا يمكن مقارنته بالانطباع الذي قد تحققه على أي مشاهد روسي [...] إننا نقارن الشخصيات بأنفسنا ونقارن حيرتهم بقناعتنا، ونقابل اضطرابهم بوضوحنا وخمولهم بنشاطنا..."^(٥١). في ضوء ذلك، نظر بعض النقاد إلى الوراثة لينظروا إلى المسرحية كدليل إرشادي لأوضاع روسيا الحالية: "إن روسيا الماضية، وربما الحاضرة، موجودة بهذه المسرحية ذات الفصول الأربعة. إنك لتجد التملل والأسى المميزين للروح السلافية، وشعوراً ما بعدم الأمان والفوضى والألم والخمول والميل للأحلام. إنها مسرحية تتطوى على نبوءة: إذ تتكهن بالعاصفة وتفسرها"^(٥٢). وهذه إشارات إلى الروح السلافية التي شجعها بتوفيف نفسه، وسوف تصبح مستوطنة.

ورأى بتوفيف أن شخصيات تشيخوف - بالرغم من كل تفاهتها - كانت أقل مبالغة من مثيلاتها لدى دوستويفسكي Dostoevsky، تلك الشخصيات التي أتت عليها نار من الداخل. وهو يرى أن النورس لم تكن دراما الواقع؛ بل محاكاة لقدر الفنان. إنها تشبه ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيرانديللو Pirandello، إذ تقدم مشكلة الإبداع الفني، لكن تشيخوف مع ذلك مارس :

الحدس وليس التحليل اللاتيني، اللاشعور لدى الروح السلافية. وفي دنيا الإبداع الفني، نجد الجنس البشري خالداً حراً، أما في حياته اليومية فإنه محدود مقيد محتوم عليه قدر الموت [...] فهل يمكن للفنان الذي يعزله فنه عن الآخرين أن يحتمل محبتهم؟ إن الفن صليب يفرضه الله ورسالة يأتونها الله لدى من يختار. وتعلن البطلة أن الفن غذاؤها، وهو ما يسمو بها إلى آفاق لا تدرك، حيث تهرب من ضربات القدر^(٥٣).

من الواضح أن بتوفيف توحد مع نينا في هذا المفهوم السامي لعزلة الفنان وتساميه. وقد رأى معظم الباريسيين أن أهمية المسرحية تكمن في لودميلا Ludmilla، فقد "جاءت بما يلزم لتجسيد هذا السراب من تعاطف جرىء وغياب للجهد"، لكن القليل منهم اهتم بهذه "الرومانسية المفرطة"^(٥٤).

عندما زار مسرح الفن بموسكو باريس في ديسمبر ١٩٢٢، وعرض بستان الكرز في الشانزليزيه، قال بتوفيف لهيبرتوت Hebertot: "إننا أبناء ستانيسلافسكي Stanislavsky، أبناء ضالون متمردون دائماً، لكننا فخورون بمحبته"^(٥٥). ومع ذلك، وجد بتوفيف نفسه في دهشة شديدة بسبب فوضى تركيب الحركة المسرحية -mise-en-scene's^(٥٦)، وذلك عندما تذكر أنه في عام ١٩٠٤ كان قد رأى العرض الأصلي كنموذج للواقعية التامة. وربما أقنعه ذلك، بجانب بعض الاعتبارات التجارية، بأن يمتنع عن إخراج أعمال تشيخوف الأثير لديه لعدة سنوات.

لم يقرر بتوفيف فجأة أن يقدم الشقييات الثلاث في خلال أسبوعين مع فرقة لم تعرض قط لتشيخوف إلا عام ١٩٢٩ بعد سلسلة من الإخفاقات. وأوحى القراءات الأولى للممثلين في نص من ترجمة رودولف دارزان Rodolophe Darzan بالملل والرتابة القائلة، بما أدى إلى حذف أكثر من المعتاد، تتراوح من عبارة إلى نصف الصفحة. وكان أول ما حذف الخطب المطولة حول المستقبل، وربما أراد بتوفيف أن يقلل من عامل المستقبل المؤجل، وربما كان يسهل الأمر لجان ديد Jean D'yd الذي مثل دور فيرشنين، وهو الأكثر عرضة للاختزال الشديد، وذلك لضيق الوقت.

وتمت البروفات على عجل في جو متوتر، كما أضاف المخرج الشروحات، وزاد من الارتباك بإصراره على: "لا تمثل بحزن ولا تمثلوا الدراما"^(٥٧). وخشى الممثلون سقطة أخرى، فعملوا بتركيز وبحماسة لا نظير لهما. وتوضح ابنة بتوف قائلة: "وبعد ذلك كان على المرء أن يكون قادرًا على عرض الأسى المميز لمثل هذا الوجود المتأزم والمدمر، كما في حالة الشقيقات الثلاث لتشيخوف، واللاتي لم يكن لحياتهن غاية سوى إعداد المستقبل للأجيال المقبلة"^(٥٨).

كان الافتتاح في ليلة ثلجية في ٢٦ يناير ١٩٢٩ على مسرح الفن أحد أعظم نجاحات بتوف، ويقول: "ولا أزال أتذكر الأثر العميق للشقيقات الثلاث على الجمهور... وأعترف بأن مثل هذه الفرقة ومثل هذا التفسير لن يريا مرة أخرى في فرنسا"^(٥٩). وامتدح أندريه أنطوان André Antoine - المحارب القديم للحركة الطبيعية الطبيعية - المسرحية في يومياته؛ كونها "عرضًا عميقًا، ومن أهم العروض في المسرح الفرنسي الحديث، ففي هذا العرض شاهدت ما لم أشهده قط في فرنسا حتى الآن. حركة الممثلين وكيفية تركيب المشهد التي تستفيد من كامل فراغ خشبة المسرح وتسمح بمثل هذه الحرية، فكل هذه الأشياء كانت جديدة وحيوية بشكل يثير الإعجاب"^(٦٠).

وكان هناك عبث واستخفاف نقدي كالمعتاد، فلا تزال فنيات تشيخوف يُنظر إليها على أنها تخص فئة بعينها، وغير مفهومة للأغلبية. "فكل الشخصيات... تستطرد وتثرثر وتتحدث بشكل غير متناسق لمدة ثلاث ساعات (لوسين ديكافز Lucien Descaves). "إن مسرحية تشيخوف مجرد ملاحظة متراكمة دون بناء، ودون رد فعل للمؤلف، فهي صورة ممتازة لكنها ليست عملاً فنياً" (جاستون دي بافلوفسكي Gaston de Pawlowski). "هؤلاء الناس جميعًا مصابون بالعصاب، ويبدون لنا من مستشفى مجانيين. كيف يتأتى للمرء أن تكون روحه سلاقية؟ (لوسيان دوبيك Lucien Dubech)^(٦١).

لقد كانت كوكبة الشقيقات الثلاث - ماري كالف Marie Kalff في دور ماشا، وماريا جيرمانوفا Maria Germanova في دور أولجا، ولودميلا بتوف Ludmilla Pitoeff في دور إيرينا - هي التي عملت على نجاح العمل. فمشاعرهن متداخلة متناسقة، واللكنة الروسية للثنتين الأخيرتين أسهمت بالكثير في خلق الجو المناسب. ويرى بتوف أنه كان هناك تفسير سرى لهزيمة الشقيقات، فقد كن يفتقدن للحياة بسبب القصور الفسيولوجي الموروث عن أمهن، التي لم تُنتج سوى مخلوقات شائبة متشرذمة منزوعة السلاح سلفاً، في صراعها مع الواقع. إن مأساة الشقيقات ذوات الطبيعة اليرقية كان من المفترض أن تثري وتكمل جنس الملهاة السلوكية، وإن كان التمثيل لم يوح أو يكشف عن هذه الوصمة الوراثية^(٦٢).

لقد مُحيت تماماً الخلفية الاجتماعية التاريخية الضئيلة التي ترسخت في عروض بتوف لأعمال تشيخوف، فالواقع الجديد كان مبهماً، فهو صورة عامة لعالم لا يسمح فيه للمجتمع بأن يحقق آماله وطموحاته. وعن فنيات العرض فقد استفاد الإخراج المسرحي من الستائر الزرقاء التي وظفها عن ضرورة، كما استخدم القليل من الأثاث وتناغم الأصوات الجميلة لإنتاج المؤثرات. في ظل هذه البيئة البسيطة جداً، نجد الشقيقات الثلاث وهن في صمت شبه تام، وفقط بتركيزهن الداخلي، قد أبرزن عاطفة أسمى بكثير من مشاعر الدموع الرخيصة أو التمثيل المسرحي المصطنع. ورحب النقاد بهذا الكبح للعاطفة، فهم لا يتقنون بالهجر الوجداني. وقالت "لوفيجارو" عن جيرمانوفا إنها "تشبه الممثلة الإيطالية إليزور دوستي في قوتها العميقة المركزة"، أما لودميلا فكانت "مرحة طفولية"، أما كالف "فمدهشة بطبيعتها ووحشيتها وقوتها السرية الغامضة"^(٦٣)، وهناك "وجه إيرينا الشاحب ونظرتها المحمومة وظلها الهش الوضاء وصوتها الشجي"، و"حريق ساشا الداخلي القاتل الحزين"، "نبل أولجا الدائم"^(٦٤)، وكل ذلك يتوافق مع مزيج الوضوح والتشكك لدى شخصية توزينباخ من تمثيل جورج Georges و"الطنين الناشز". لبوليت باكس Paulette Pax في دور ناتاشا. ولقد كان بتوف خبيراً في إظهار الدراما العاطفية من خلال التفاصيل المهمة والأحداث السطحية. وقد صعد كتاب

المسرح الجالسون بين الجمهور دهشة بسبب الأسلوب المتقن المتمكن الذي أدت فيه الأحداث الصغيرة البسيطة في الفصل الثالث إلى اعترافات الشقيقات، وبالرغم من مرور أربعين عامًا على كتابة المسرحية، فإنها ظلت ذات جراءة فنية في دنيا الأعمال المسرحية.

ويمكن تقدير تأثير ذلك في الذهن الانطباعي من خلال ذكريات جان نبفو ديجا Jean Nepvea-Degas، أحد طلاب مدارس الليسيه، والذي لم يسمع قط عن تشيخوف. فقد تحدث عن المشهد الافتتاحي الذي مرت إضاءته عبر نافذة شفافة ليسقط الضوء على منضدة موضوعة خلف ستائر توشي بوجود حجرة خلفية.

"لقد شعرنا أننا لسنا أمام تصميم ديكور مسرحي، بل في منزل حقيقي لأسرة بروزورف ؛ ولم نعلم شيئًا مطلقًا عنهم، لكننا لم نتخيلهم في صورة غير التي بدؤا عليها في هذا السياق. إنك لتجد منذ البداية شعر الحياة اليومية، ومرار الوقت ساعة بساعة تتداخل مع العادات والاهتمامات والابتهاجات. ويمكن للمقارئ الشاب بروسـت Proust أن يشعر بتلك الصلات الخفية التي تنشأ بين هذا السعي وراء الزمن الضائع، ذي المسارات الملتوية التي يجوب فيها المرء وحيدًا عبر الكتب، وبين الإلهام الذي يأتي من خلال هذا العالم الدرامي العجيب^(٦٥).

ظلت المسرحية تحقق "نجاحًا كبيرًا"، وقد أوجز ناقد صحيفة كانديد المشكلة بأن سأل "هل أعجب الجمهور الفرنسي بالمسرحية؟ لا أعلم. على أية حال، فإن عرضها يعد نجاحًا كبيرًا يسمح للهواة بأن يخوضوا غمار الروح الغريبة"^(٦٦). ولم يتقبل الجمهور العادي ندرة الحدث والقيم في هذا العرض. ولم يخرج بتويف مسرحية أخرى لتشيخوف إلا بعد عشرة أعوام حين أخرج مسرحية حققت نجاحًا بين المثقفين والعامة.

يرجع ذلك إلى تغير الحالة المزاجية في هذا العقد من الزمان. فكانت فرق المسرح تفضل أن يظهر الروس فيها في شكل مغنين من الغجر ينشدون في الأندية الليلية أو مهرجين مثل بالييف Balieff، سيد الاحتفالات في كباريه شوف سوريس

Chauve-Souris. وبحلول منتصف الثلاثينيات، ومع شدة قبضة الفاشية، ومع الكساد العالمي، انخفضت الروح المعنوية الباريسية، وظهر شعور اليأس والألم بجانب الاحتجاجات السياسية بما أدى إلى ظهور الجبهة الشعبية. وفي عالم الفن، لاقت دعوات رومان رولان Romain Rolland وفيرمين جيميه Firmin Gemier إلى إيجاد مسرح للشعب، ترحيبًا كبيرًا. وانتقلت جماعة المخرجين المبدعين، ومن بينهم بتوفيف، من هامش الحياة المسرحية إلى مركزها، وأصبحت التقنيات التعبيرية الغامضة للعشرينيات مألوفة عن مسرح الثلاثينيات بعد اختزالها وتخفيض قيمتها نوعًا ما^(١٧).

وجاء النجاح التجاري الكامل والوحيد لبِتوفيف مع أحد أعمال تشيخوف في عام وفاته، فافتتح النورس في ٧ يناير ١٩٣٩ على مسرح ماثورين، وكان افتتاحًا مفعمًا بالمشاعر المأساوية، وإن كان قد أكد الإيمان بالإبداع البشري الجوهري وقوة الإنسان الأخلاقية. وكان الديكور أبسط منه في ١٩٢١، فكانت منصة ترباييف تحيط بها الستائر الحريرية الزرقاء نفسها، لكن المنصة الأحدث في عرض ١٩٣٩ اختزلت في شكل جذوع شجرتين كرمز، تحلق في حيز أعلى الخشبة^(*) Flies. وفي الفصل الثاني كانت حديقة الكروكيت داخلية، والشرفة يغمرها نور الشمس الصيفي، يمر عبر ستائر بيضاء طويلة. هذا التبسيط الجذري كبج المؤثرات الصوتية ذات الصبغة الستانسلافسكية، كما هي الحال في الشقيقات الثلاث، مسجلة موسيقى روسية وأحلت ألحانًا شعبية مألوفة لدى رواد المطاعم الروسية بدلا من أهازيج الدكتور دورن الرومانسية.

(*) حيز أعلى الخشبة (flies): هو الفراغ الذي يقع فوق خشبة التمثيل، وخلف القوس المسرحي، ولا يراه المتفرجون .

ويستغل هذا الحيز في تعليق قطع الديكور التي تخفض أو تُرفع عند الحاجة. كما يمكن تعليق أجهزة الإضاءة ومصادر في العوارض التي تخترق هذا الحيز (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص ١٠٣) (المترجم).

ومرة أخرى نجد أن دور نينا الذي قامت به لودميلا يمثل قلب التفسير وروحه، حيث "ملأت العرض بنور الأمل من خلال أصالتها الروحية وإيمانها"^(٦٨). واعترف بتؤيف أنه لا يوجد أبطال لدى تشيخوف، لكنه شبه دور زوجته "بالحواري الشاب"، وعرض إخراجًا كل شيء حولها. إنه أحد الأدوار التي تفسرها بجمال ورشاقة مطلقة وعاطفة وقناعة كبيرة. إنه دور يثير أصداءً أرى أنها تجعل الفنان يتوحد مع الشخصية التي يؤديها"^(٦٩). لقد كانت شخصيتها في تعارض مع شخصية تريجورين التي أداها جورج Georges الكاتب الذي قُدِّمَ على أنه عقيم ولا يملك الإلهام الإبداعي. هذا الظمأ المرير والرغبة في تأكيد الذات في علاقة تريجورين مع أركادينا التي أدت دورها جيرمانوفا Germanova، ثم مارسيل جينيا Marcelle Genia في نبرة مماثلة، كان النتيجة. لقد كانت ذات روعة خارجية، لكنها ضعيفة وتكره كل ما يبدي المشاعر الحقيقية أو الصفاء الروحاني، ولم يشر الصليب الذي على صدرها على تقواها وورعها بأكثر مما أشار إلى نفاقها وخداعها المتأصل. ويقول جان ريتشارد بلوش Jean-Richard Bloch في ذلك "منذ موليير Moliere لم تخف البساطة والبهجة قط مثل هذه القوة"^(٧٠).

في هذه المناسبة كانت مجموعة النقاد تهلل بأهازيج المديح الموصولة، فقد أصبح تشيخوف الروسي المفرط من الكلاسيكيين وأعماله من الروائع، ومنحه بنيامين كريميه Benjamin Cremieux المواطنة الأدبية الفرنسية، إذ يقول: "إن المرء يشعر بالكمال لمشاهدة النورس، مثلما هي الحال مع أنتيجوني أو بيرينيس". لقد انتقل بلوش إلى وراء الحدود الفرنسية معلناً المكانة الكونية لتشيخوف قائلاً "إن تشيخوف ربما يفوق برانديللو Pirandello وبنارد شو Bernard show؛ لكونه الكاتب الأعظم للمسرح في منتصف هذا القرن"^(٧١).

إنك لتجد الجمهور في لحظات من الدهشة والعجب "مع ظهور الحقيقة"^(٧٢).

"إن صوت تشيخوف هو صوت [بتؤيف]: ولن يكون لدينا ممثلون يؤدون النورس مثلما فعلوا، ولتجد البسمات أقرب إلى الدموع، وتجد أهازيج رقيقة

هادئة، وأبحاثاً وتذكرك بموسورجسكى Mussorgsky. واختفت علامات السقم والعمر التي نلاحظها فيهم، فقد استعادوا حيويتهم وبراعتهم، ويمثلون وكأنهم ملائكة (٧٣).

تم عرض النورس لشهور في مسارح مستأجرة أمام جماهير تقف على حافة الحرب فكانت جادة في تقدير معنى شخصيات تشيخوف. وكان ثمة شيء غير عادي في الإثارة التي تملك الجمهور الباريسي، كما لو كانوا فقدوا وسطيتهم واعتدالهم وتوازنهم وفطنتهم النقدية (٧٤).

في اتجاهه نحو "التجريد الرمزي"، فبتوف - في رأى جورجيو ستريلر Giorgio Strehler - فقد "وزنه الدينوي" والواقعية التشكيلية لدى تشيخوف (٧٥). لكن هذا التجريد الزمكاني جاء بالنجاح. وبالرغم من تخوف النقاد، فإن بتوف قد نقل قوة التوتر الدرامي المركز العميق لدى تشيخوف بكل رقة تلقائية وقناعة واحترام. وتحدث إدموند سى Edmond See عما مس المتفرج من شعور بالأسى العميق (٧٦). وأوضح لون بو Lugne-poe أن هذا المسرح كان جديداً بالنسبة إلى جمهور اعتاد على النجوم من الممثلين المشاهير الذين يمثلون بخطابية وحماسية، وكيف لبي هذا المسرح نداء أنطوان Antoine بإيجاد منهجية جديدة في المنظر المسرحي (٧٧). وعلى العكس تماماً من المسرح الفرنسي فإن التغميمات الطبيعية التي تبدو ألا لون لها قد حققت الهدف. ولسوف تلتقي المشاعر والأحاسيس الروسية والفرنسية على أرضية من الدقة والفطنة.

الفصل التاسع

أمريكا تكتشف تشيخوف (الولايات المتحدة ١٩٠٠ – ١٩٤٤)

أبغض تلك المسرحية التي بها طائر محتضر وقد حظ على النافذة لينعق صائحًا: "أنا العنوان، أنا العنوان، أنا العنوان".

نويل كوارد^(١) Noel Coward

في تعليقه على النورس لفرقة لانتس.

بحلول العشرينيات كان مصطلح "تجارة العرض" في الولايات المتحدة يعني تمامًا المسرح الاحترافي. وكان نظام النجومية قد ترسخ، وأخذ مسرح برودواي Broadway التجاري يزدهر، ذلك المسرح الذي يتحكم فيه المديرون ذوو القوة والسلطة. ولم يكن هذا المناخ يسمح بغرس تشيخوف في هذه التربة.

نشرت مجلة الطالب التي تحمل اسم "بيل كورانت" الترجمة الأمريكية الأولى لمسرحية حديقة الكرز لتشيخوف عام ١٩٠٨، وكما يوحى العنوان تجد معالجة حرفية جدًا قام بها ماكس مانسل Max Mandell، وهو معلم روسي. وظهرت مسرحية الدب في العام نفسه، وفي عام ١٩١٢ ظهرت المجموعة المسرحية الأولى - بصيغتها الإنجليزية - لتضم الخال قانيا، وإيفانوف، والنورس، وأنشودة البجعة، والتي كانت مملوءة بالأخطاء وبيع بعض إساءات القراءة من جانب ماريان فيل Marian Fell. ومنذ هذه اللحظة، ظهرت ترجمات جديدة لمسرحيات مفردة كل عام تقريبًا، لكنها استعصت على العرض المسرحي بسبب ثقلها وغلظتها. وقالت مجلة نيشن Nation^(٢) عن دراما تشيخوف إنها مملة لا هدف لها، مملوءة بالأفعال غير ذات الدافع. وتعلق إحدى الدوريات التجارية - التي

تخاطب كتاب المسرح الواعدين، والتي قيمت الإمكانيات التجارية للمسرحيات الجديدة - قائلة في نقدها لمعالجة بستان الكرز ومسرحية الكاتب الدرامي:

إنك لتجد بدلاً من الحبكة مجرد تصوير لظروف خاملة، وبدلاً من الحكاية تجد اهتمامات غير مترابطة بين كثير من الأزواج من العرائس... وكل ذلك يعكس عجز الكاتب أكثر مما يعكس أنه محب معاصر للدراما... وهذا يخالف المنهج الدرامي. ومن المؤكد أن الهاوي الأمريكي سيهتم بالسخف إن أقدم على عرض هذا الهراء على مدير مسئول عن الإنتاج^(٣).

في واقع الأمر، كان كثير من الهواة الأمريكيين ينطلقون نحو حركة تقديمية للمسرح الحديث و"الدراما الفنية" لإبسن وتشيوخوف وشو، والتي "لم تُمنَح متسعاً مسرحياً كبيراً"^(٤). وأصرت حركة المسرح الصغير - التي ظهرت قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بوقت قصير، والتي تعبر عن رؤيتها عبر "مجلة الفنون المسرحية" - أصرت على برنامج جديد، وهو: محو نظام النجومية، واستبدال نموذج الفريق الجماعي به، والإخراج المبسط الزخرفي الملائم، وتنمية بناء جديد من الدراما الشعرية، وخلق انفصال حاد بين المسرح التجاري ومسرح الفن الاحترافي الجديد. ولتحقيق هذه الغايات ولعرض أفضل أعمال كتاب المسرح الأوروبيين على جمهور نيويورك؛ أسست فرقة ميدان واشنطن وفرعها نقابة المسرح.

ظلت أعمال تشيوخوف غريبة على خشبة المسرح الأمريكي، باستثناء الدب (١٩١٥)، والنورس (مايو ١٩١٦) من ترجمة فيل Fell، حيث عرضتهما فرقة ميدان واشنطن على مسرح باند بوكس في نيويورك. ولقي برنامج الدراما الجديدة - الذي ضم يوجين أونيل Eugene O'Neill، والذي قدمته فرقة الممثلين - استحساناً حماسياً شديداً، لكن عند عرض تشيوخوف، كانت النتيجة كارثية، لأنهم "كهواة كنا نمثل في شبه ظلام"^(٥)، كما يتذكر لورنس لانجر Lawrence Langner. وتفاقم الأمر مع صحيفة تريبيون في نيويورك بتعليقها النقدي، إذ قالت إن العقلية الروسية

لا تشترك في شيء مع تلك الأمريكية. "إنك لتفقد صبرك تجاه أناسها، وتشعر أن مجرد اعتياد هذه الأحاسيس سيمحو كل التعقيدات... لكنك بعد الفصل الأول تجد المسرحية وهي ترتدي السواد خشية أن ينسي الجمهور أن تراجيديا الروس هي التعاسة المطلقة... إن الشخصيات تستمتع استمتاعًا روسيًا محض بكونها تعسة كئيبة"^(٦).

والحقيقة أن مسرحية تشيخوف كان بها الكثير الذي يمكن للأمريكيين معرفته، فهناك إحساس بالأراضي الشاسعة الممتدة ذات الفراغات الضخمة بين الكتل السكنية، والموارد غير المحدودة التي منحها الطبيعة للبشر شريطة أن تحرر نفسها من العبودية المادية والنفسية، وفتور النفسية الإقليمية، وأسطورة المدن الكبيرة الجذابة، وقراءة الجو النفسي كزخم مزاجي. كان لهذه الصلات وما مثلها تأثير جوهري - وإن كان غير محدد - لتشخوف في المسرحيين الأمريكيين، وذلك منذ منتصف العشرينيات حتى الخمسينيات.

وانتقد محرر "فنون المسرح" شيلدون شيني Sheldon Cheney النزعة الإقليمية لدى المسارح الصغيرة وافتقارها إلى جاذبية العرض للتجوال خارجيًا، حيث تشدد على جذور مجتمعية وموضوعات محلية. ونظر إلى مسارح الفن ذات الأسلوب الأوروبي - والتي يديرها المدير الفني^(*) Artist Director - على أنها هي الحل^(٧). ثم أخذ الصحفيون تدريجيًا يلحون بأن مسرح الفن بموسكو قد يكون نموذجًا للإصلاحات الخاصة بالمناظر المسرحية. وفي عام ١٩١٣، ذكرت إحدى الكاتبات في مجلة الدراما أن "مسرح النورس بموسكو" مسرح مدعوم نموذجي، وإن كان لا يزال انطباعيًا في أسلوبه، وقد أعجبت جدًا باقتباسات المسرح لبعض

(*) المدير الفني Artistic Director:

هو الشخص المسئول عن السياسة الفنية للمسرح أو الفرقة المسرحية، بما في ذلك اختيار المسرحيات التي سيتم إنتاجها.

كتاب "المرجع في فن الدراما" جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت بولس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦ ص، ٤٣١ (المترجم).

الروايات الشهيرة^(٨). وأصر معلق آخر روسي الجنسية أن "مسارحكم الصغيرة يمكنها تعلم الكثير من مسرح الفن بموسكو أكثر من أي مسرح آخر في العالم"^(٩). وعندما أُعلن عام ١٩٢٣ أن مسرح الفن بموسكو سوف يزور الولايات المتحدة، رحبت حركة المسرح الصغير بهذا الخبر باعتباره زيارة للمعلم المنقذ الذي ستتقذ أراؤه ودروسه المسرح الأمريكي من غلظته وابتذاله.

ولم يكن في نية مسرح الفن بموسكو السوخط، إذ قصد ستانسلافسكي أن تحسن هذه الجولات مالية المسرح وماليته الخاصة، ليعزز الفرقة الناشئة بممثلين كبار كانوا قد عادوا من منقاهم الاختياري في براغ، وأيضًا لتجنب الجلبة في مسرح موسكو بسبب الإصلاحات الإدارية السوفيتية. وعندما طاف مسرح الفن بموسكو الولايات المتحدة، كانت الشقيقات الثلاث وبستان الكرز (واللتان مثلتا ثلث العروض في الموسم الأول) من بين ريبيرتوار الفرقة، وفي الموسم الثاني نجد الخال قانيا وإيفانوف، بالممثلين أنفسهم الذين ابتكروا هذه الشخصيات في العروض الأولى (ولم يوافق ستانسلافسكي على الظهور على خشبة المسرح إلا لزيادة الإيراد). كانت هذه الإحياءات لعروض مضى عليها عقود، محط الأبحاث المسرحية الأخيرة؛ كما لو كانت ميراث أسرة تم الحفاظ عليه بشدة وعرضه للغرباء، فهي روائع الطبيعية النفسية التي أكملها ستانسلافسكي، لكنه فاقها بكثير. وكتب ستانسلافسكي إلى نيميروفيتش من برلين حول الجولة الأولى في سباقهم، وأخذ ينعي عدم مواعمة هذا الريبيرتوار البالي، وقال: "عندما أعرض المشهد الذي يودع فيه الضابط ماشا في الشقيقات الثلاث، ارتبك، فليس ثمة شيء نبكى عليه، فهذا ضابط يرحل وسيدة تمكث في مكانها. إن تشيخوف لا يبهجني"^(١٠).

مع ذلك كانت مسرحيات تشيخوف تروق الذوق الأمريكي، فالمسرح الأمريكي له تقاليده في التمثيل الواقعي الهادئ (وهنا نذكر: جوزيف جيفرسون Joseph Jefferson ، ومسر فيسك Mrs Fiske ، ووليام جيليت William Gillette)، وهو مسرح يمتلك مؤثرات مسرحية غارقة في الصبغة الطبيعية، والتي تؤديها التقنيات الحديثة حسبما

يمارسها بيلاسكو Belasco. وقد يرفض الجمهور الأمريكي عروض مسرح الفن بموسكو لأندرييف Andreev أو هامسون Hamsun لكونها بعيدة جدًا عن اهتماماتهم، إلا أنهم يتجاوبون فورًا مع الغنائية الهادئة لتشيخوف. بل إن نهاية بستان الكرز نفسها كان ينظر إليها كنظير لصور مغادرة الوطن القديم بعد الحرب. لكن من الجمهور الأول في أمريكا لمسرح الفن؟ يرى ل. م. ليونيدوف L. A. Leonidov - مدير أعمال مسرح الفن بموسكو - أن هذا الجمهور كان يضم:

أولاً : إخواننا السلاف القليلين واليهود الروس، والمهاجرين البواكر لأمريكا الهاربين من كل أنواع القمع في روسيا.

ثانيًا: المتحذلقين الأمريكيين، وهم العنصر الأقل إخلاصًا.

ثالثًا: المشاهدين المحبين لنا، وهم الممثلون الأمريكيون والمخرجون. لقد جاءوا إلينا كما لو كانوا ذاهبين إلى الجامعة^(١١).

ولم يكن أهل المسرح ولا الباحثون عن البهجة المسرحية على دراية باللغة الروسية، ومع ذلك فقد أذهلهم التمثيل الرائع والتحول الذي اكتسبه تشيخوف عند نقله من الورق إلى المسرح بهذا الشكل المكتمل. ويؤكد ألكسندر ولكوت Alexander Woollcotte - الناقد اللاذع الحاد - لصحيفة هيرالد Herald في نيويورك "أن ذلك الخمول لدى كل عرائس تشيخوف يحير الذهن الأمريكي الكليل ويثير مضايقته"^(١٢). لكن هذا الخمول كان لغة خاصة للحس بين المثقفين الذين يتأثرون بالمزاجية السلافية. ويستعيد مراسل صحفي بعد ذلك إحساس جيل كامل: "في هذه الأيام الجميلة الماضية في العشرينيات، كنا نحتضن بقلوبنا تشاؤم الروس الذين كانوا يفقدون شهرتهم في روسيا نفسها"^(١٣). لقد ذرف جون دوس باسوس John Dos Passos سيولا من الدموع على بستان الكرز. "هذه الأحاسيس تقاطعت مع القناعة الأمريكية بأن كل ما هو أجنبي فن"^(١٤).

وجاء التشاؤم الملحوظ في الأدب الروسي متناقضًا جدًا مع تفاؤل أمريكا في عصر الجاز، وبسبب غرابة الأسماء الروسية أيضًا، نجد أن هذا الأدب كان يثير الصخب بين غير ذوى الخبرة. فهناك مبغضو الفنون المحافظون على القديم يسخرون من تشيخوف، وهناك المتحذلقون المتباكون عليه، وكلاهما وجد صعوبة في إدراك أن تشيخوف كان ذا إطلالة كوميدية. ودهشت نقابة المسرح لاكتشاف هذا الوجه الكوميدي، وعلقت:

لو أن كل العروض الأمريكية لهذه المسرحية تمت في ظلام كئيب، فإن الروس هم الذين أضاعوا الأنوار وجعلوا الجمهور يرى ما كان يحدث. فقد كان هذا حدثًا شديد الثورية في دوائر الفن المسرحي الأمريكي، حتى إن أبرز فناني الديكورات بدعوا بظهورون ميولاً انتحارية^(١٥).

إن رغبة ستانسلافسكي في إضاءة وجوه الممثلين كانت تتغلب دومًا على الإضاءة العامة للفراغ المسرحي.

واقتبس الأمريكيون بكل سرور أسلوب مسرح الفن في تناول أعمال تشيخوف؛ لأنه لم يكن لديهم أسلوب راسخ نحوه. ويرى ستارك يانج Stark Young عند تحليله لأثر مسرح الفن بموسكو أن:

"بعض الممثلين تفوقوا على أنفسهم بوضوح، لكن ذلك كان ذا أهمية ضئيلة. فكل ما كانوا يفعلونه كان يبدو بشكل جيد وفي مساره الصحيح. لقد رأيت على خشبة المسرح تصوير شخصيات تشيخوف، متشككة ومتردة ومثيرة للأسى، منضبطة وحادة. لقد رأيت فن تشيخوف الحقيقي، إنه غريب متدفق، مفعم بالإنسانية المرتجفة والخلط المثير للشفقة للتراجيديا والكوميديا والتوافه والجروتسك. لقد شهدت الشبه بين منهج تشيخوف وشكسبير... ومن هذا الفن الواقعي الحديث لاحظت أشياء تصدر أيضًا عن شكسبير؛ وهي الإثارة المأساوية،

والجمال المثير للشفقة، والمودة المرحية، ومنطق العاطفة المحير، والرغبة التي تنبع من الشعور بالجمال" (١٦).

وأوضح يانج Young أن أمريكا لديها ممثلون بارزون مشهورون مثل الروس، لكن تأثير الفرقة الروسية هو ما كان بارزاً، وقد ذكر ذلك للأمريكيين وكأنه فارس فرقة وقائدها، تعمل لسنين تحت قيادته، "ولديها حياة عرقية أو جماهيرية تمدهم بفكرهم ومعتقدهم" (ولم يكن يعلم التصدعات الداخلية التي تمزق الفرقة التي يتكون نصفها من القدامى والنصف الآخر من الشباب). ولقد نظر إلى تشيخوف الذي قدمه مسرح الفن على أنه العلامة المميزة للتفوق المسرحي، فإن قرأ الإنسان مقالات يانج النقدية في العقد ونصف العقد التاليين، وجد مسرح الفن بموسكو معياراً للمقارنة لا يتغير. وفي عام ١٩٢٩، أخذ يسأل "كيف يفشل أي إنسان يفهم قيم مسرحيات تشيخوف في أن يلحظ أن الفصل الأخير في مشهد الشارع... كان فارغاً ومفتعلاً" (١٧). ويذكر أن مسرحية ديبك لهايما Habima هي أفضل عمل عرض منذ عرض مسرح الفن لبستان الكرز، وأن ماي لانفانج Mei Lanfang يمثل ذروة التفوق منذ عروض تشيخوف على مسرح الفن بموسكو، ويوبخ مسرح الأولدفيك Old Vic لعدم وجود رسالة فنية له مثل رسالة مسرح الفن.

بل قبل وصول الروس تجد مسرح نيويورك - وهو تابع لمستوطنة شارع هنري في حي المهاجرين - وقد نظم الأمر في عام ١٩٢٣ لممثليه ليدرسوا مع ريتشارد بولسلافسكي Richard Boleslavski - أحد أعضاء مسرح الفن السابقين والاستوديو الأول به - ولم يدخل بولسلافسكي عناصر من منهج ستانسلافسكي (الطريقة) فحسب، بل أخرج مسرحيتين من ثلاث مسرحيات عرضها مسرح نيويورك عام ١٩٢٣. وقرر كثير من ممثلي فرقة مسرح الفن البقاء في الولايات المتحدة، منهم ليو Leo، وباربرا بولجاكوف Barbara Bulgakov (الذان عرضا النورس في نيويورك عام ١٩٢٩)، وأكيم تاميروف Akim Tamiroff، وثيرا سولوڤيوكا

Vera Soloviova، وماريا أوسبنسكايا Maria Ouspenskaya، ومايكل تشيخوف Michel Chekhov، وأندريوس جيلنسكى Andrius Jilinsky، والذين وصلوا بعد ذلك بسنوات قليلة. وقد كانوا شغوفين ومهتمين بتوفير سبل المعيشة، لكن المسرح التجاري لم يُقدرهم، فاتجهوا إلى التدريس لتحقيق ذلك^(١٨). وربما تعرضوا لستانسلافسكى بقدر محدود والاحظات معينة من تطور أفكاره حول التمثيل، لكن هذا لم يكن نمطهم. لقد زادت قيمتهم التدريسية - سواء طوعًا أو كرهًا - لقربهم من الدين، ومحاولتهم - بخبرتهم - نقل الحقائق كما لو كانت مقدسة. هذه القداسة الذي فسرهما ستانسلافسكى بكل سلاسة؛ كانت مسرحيات أنطون تشيخوف. وكان عرض هذه المسرحيات بمثابة استعارة لشهرة مسرح الفن بموسكو وبريقه.

يمكن رؤية النتائج الأولى للمواجهة مع مسرح الفن، وذلك على مسرح الريبيرتوار المدني لإيفا لوجالين Eva Le Gallienne، فموسمها الأول (١٩٢٦) قدم العرض الأمريكى الأول للشقيقات الثلاث وسيدة الحانة لجولدونى Goldoni (وقد قدم مسرح الفن هاتين المسرحيتين)، ثم بستان الكرز (١٩٢٨-١٩٣٣)، وقامت بدور رانفيسكايا المهاجرة آلا نازيموفا Alla Nazimova، والنورس (١٩٢٩). وقد كانت لوجالين ممثلة واسعة الثقافة والذوق، وتقرأ الروسية وتترجم المسرحيات بنفسها، وشديدة الإعجاب بدوس Duse وكوميسارزفسكايا Komissarzhevskay، وكأنهما قديساها الحاميان. وعلمت على المسرحيات مشددة على الحاجة إلى فريق تمثيل له بعد إنساني، وكانت تلك التعليقات تتبع من رؤية ثابتة. على سبيل المثال، لاحظت لوجالين أن ماشا وفاريا لتشيخوف كانتا ترتديان سوادًا كاملاً، وتقول:

في الرسم فقط تجد اللون الأسود في موضع ما على اللوحة، وكذلك تشيخوف في مسرحياته تجد دومًا هذه اللمسة السوداء على إحدى شخصياته الأثوية. ويبدو أن ذلك يبرز الشخصيات الأخرى بشكل عجيب، ومن زاوية رؤية المخرج فيعد ذلك محيرًا جدًا؛ لكنه من الحق أن لبس الأسود مظهر خارجي يدل على حال الذهنية من الداخل، وبخاصة إذا ما ارتدته سيدة شابة...^(١٩).

ولسوء الحظ نجد أن طموحات لوجالين - بوصفها مخرجة ومنتجة - غالباً ما تفوق قدراتها، وإن حاولت محاكاة صور مسرح الفن بموسكو وإيقاعاته، لكن ممثليها لم يكونوا منسجمين، وكانت إنجازاتها مثيرة للإعجاب. ويرجع ذلك إلى حسن نيتها أكثر منه إلى براعتها الفنية. لقد قدمت قراءات وليست تفسيرات، ومع ذلك امتدحها النقاد الذين رأوا أن نتاجها ليس بالأصيل، حيث امتدحوها لمحاولاتها، وكان لتشيخوف الذي قدمته تأثير قوى في الجمهور غير الناضج فنياً. وقد قرأ إيروين شو Irwin Show بستان الكرز ولم يعجب بها قط، لكنه عندما شاهد عرض لوجالين للمسرحية - وكان في السادسة عشرة من عمره - انبهر قائلاً: "لقد بهرت بما رأيت على خشبة المسرح وأمنت بالمسرح منذ ذلك الحين"^(٢٠). لقد كانت الصفوف المزدوجة الواقفة في حجرة الانتظار أمام مسرح الريبرتوار المدني لا تضم أولئك الذين نراهم في مسارح برودواي Broadway الراقية، بل شباباً بالعشرات، أقبلوا بوجوه جادة متأبطين كتبهم... وهم الذين لا يمكنهم دفع خمسة دولارات ونصف الدولار لمقعد المسرح، ولا بد لهم "أن يتدبروا بحكمة كيف ينفقون الدولار الواحد" (كما كانت تلك الطوابير تضم جماعة كبيرة من المخنثين والشواذ الذين عشقوا لوجالين لذئوع شهرتها كمنادية بعدم التزمّت الجنسي)^(٢١). هذا الاهتمام الحماسي الفريد كانت تفوح منه رائحة التسامي والجدية، والتي ستميز تشيخوف دائماً.

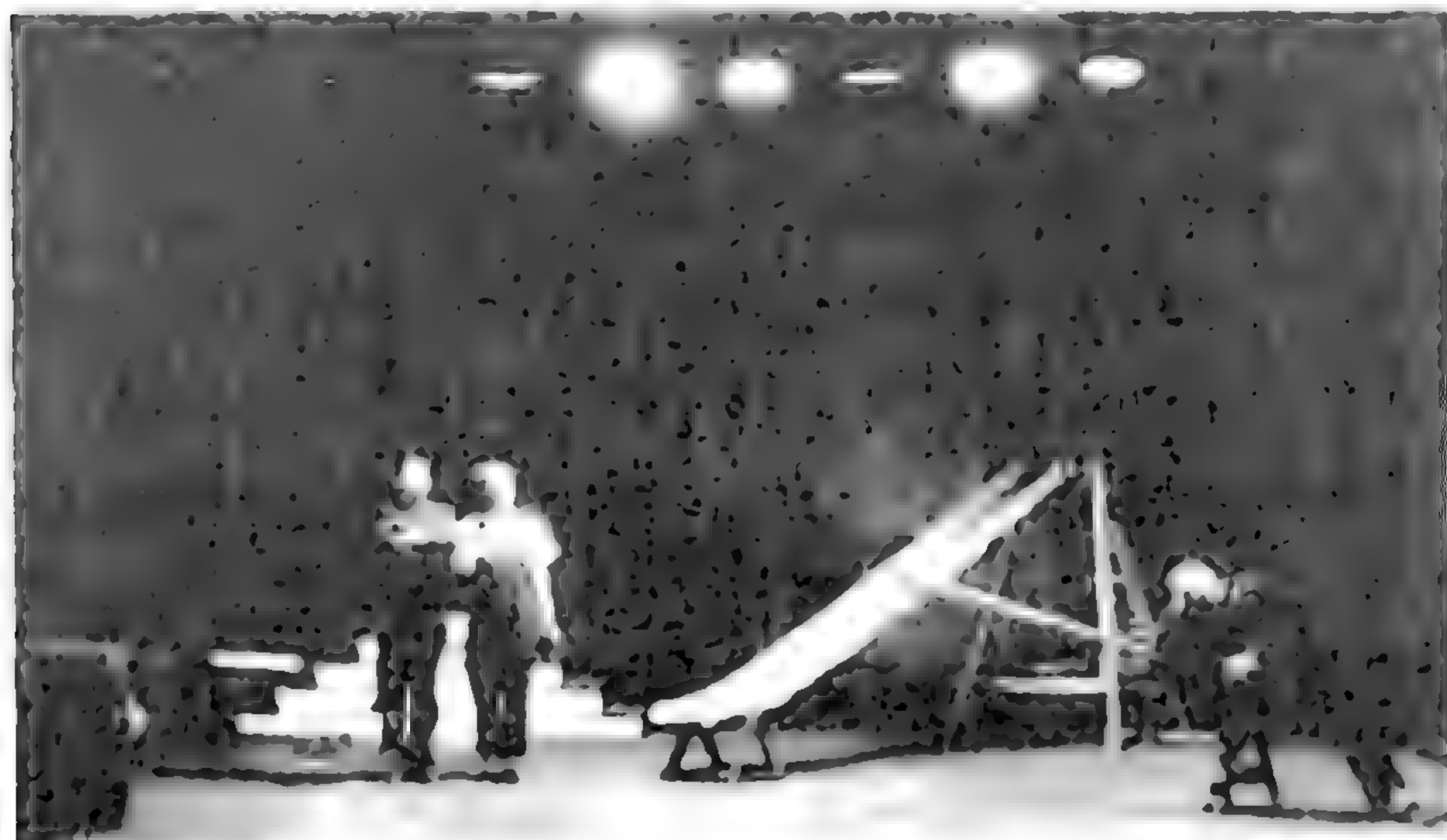
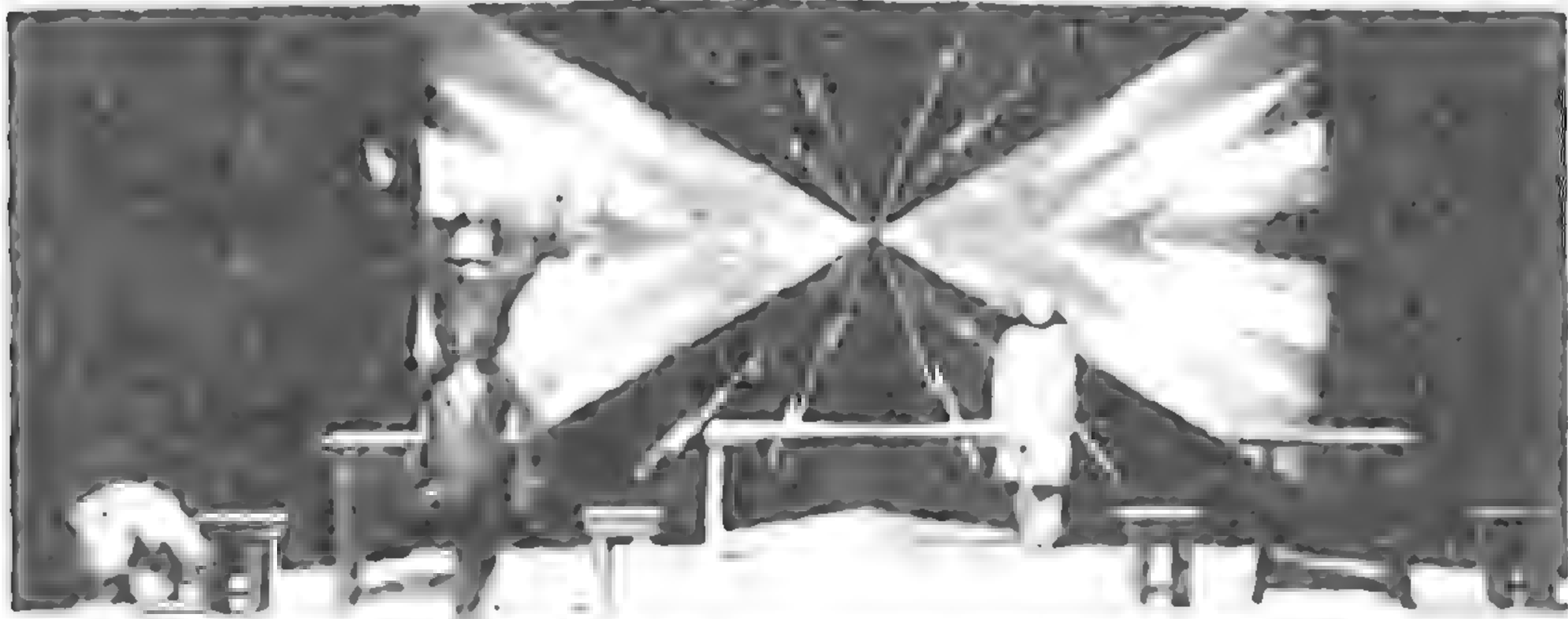
وبسبب التزام لوجالين بجدول الريبرتوار الحقيقي، لم يشاهد عروضها سوى المخلصين المهتمين بالأمر. ولم تستطع أعظم نجاحاتها التي كانت تعرض ثلاث مرات أو أربعاً أسبوعياً في البداية، أن تتنافس المسارح التجارية. فتجد بستان الكرز التي بدأت بأربعة وستين عرضاً، والتي بيعت جميعها في الموسم الأول لمسرح الريبرتوار المدني، لم تعرض سوى مرتين في الموسم الثاني، فمجموع عروضها في المواسم الأربعة كاملة لم يتعدّ المائة وثمانية عروض^(٢٢).

لقد كان المسرح الأكاديمي ملتقى أكثر جرأة في استكشاف تنوعات تشيخوف، ففي عام ١٩٢٨ عرضت هالي فلانجان Hallie Flanagan الخطوبة على مسرح قاستار التجريبي بثلاثة أساليب، هي: الواقعي، والتعبيري، والبنائي. وربما كان مفهومها عن الواقعية ساخرًا؛ لأن ديكور المزرعة الروسية كان يشبه الغرفة الفارسية المطلّة على كنيسة القديس بازيل من خلال نافذة ذات قضبان حديدية. أما التعبيرية فكانت تعني صراع الألوان، وإيقاع نبض الأصوات والحركة الحادة التتميط، والتركيز على لوموف المقنع المقدّر له أن ينهار أمام ناتاليا، رمز الهيمنة والتتبع. أما النسخة البنائية فكان ملهمها هو مايرهولد Meyerhold، حيث أزيح الستار والأثاث الصندوقية لتكشف عن خشبة مسرح تتسكب على الجمهور ملقى عليها منشير ومراجيح وسلالم ومعدات لاعبي الأكروبات المحترفين. وتقول فلانجان ساخرة: "إن الجمهور يقبل الواقعية، ويتململ من التعبيرية، لكنه يقبل تمامًا وبصخب على قلب البنائية، والتي تثبت التجربة أنها تتسق أكثر مع عصرنا" (٢٣).

لقد أنصت فلانجان - التي أصبحت بعد ذلك مديرة مشروع المسرح الفيدرالي - إلى الصرخة الخلفية في المسرح الأوروبي، بل كانت تتشرها بحرية في الجامعة. لكن في مسرح المحترفين ظل تشيخوف وسيلة راقية متعالية لا تُدرك للممثلين الطموحين. ويبدو أن ما لاحظته النقاد ونقلوه من عروض لوجالين هو انطباعات العروض الفردية. ويرى بروكس أتيكنسون Brooks Atkinson أن نجاح عرضها بستان الكرز "يرجع إلى وجود نازيموفا Nazimova في طواعيتها ورشاقتها كغصن السوسن في دور البطولة" (٢٤). كما أن شخصية تريجورين التي جسدها الممثل اليهودي الأوروبي العظيم جاكوب بن أمي Jacob Ben Ami جعلت النورس تصخب بنفس دقات القدر الحزين (٢٥). أدى هذا المديح بجذ هاريس Jed Harris إلى القول بأن تشيخوف يمكن أن يكون معرضًا للهجوم، وقد أخرج في يناير ١٩٣٠ مسرحية الخال فانيا على مسرح كورت، وقوبلت المسرحية بترحاب.

لقد كان الاختيار طريفاً، فهاريس Harris، الذي بنى اسمًا له كمنتج للعروض السريعة الوقع الصاخبة، مثل: برودواي، والصفحة الأولى، والأسرة الملكية، قد أعلن لتوه عن اعتزاله. وكانت المؤسسة النقدية تنتظر إلى تشيخوف كونه يفيض بالكآبة السلبية، فتعجبت من الصلة بين العارض الأمريكي والمؤلف الروسي، لكن فطنة هاريس بشأن شباك التذاكر هي التي ميزت قائمًا هذه المرة عن أعمال تشيخوف التي عرضتها لوجالين أو بولجاكوف Bulgakov وباقي حوارى مسرح الفن. لقد قدم التنوع (...) والحيوية من خلال سلسلة لا تنتهي من التلميحات والملاحظات الدقيقة الذكية^(٢٦). وتجنب الرتابة المسترخية التي طالما ميزت المسرحيات الروسية في نيويورك (وبعد اثني عشر عامًا، كان ستارك يانج لا يزال على حق في أن يشكو من أن عرض تشيخوف بالإنجليزية دائمًا ما يعانى نوعًا من البطء، وكان لا بد أن تكون بطيئًا عند عرض أفكار فلسفية)^(٢٧)؛ ولذلك حاول هاريس بشدة أن يوجد لمحات كوميدية ليعوض ذلك الملل.

وكان فريق التمثيل متنوعًا: فقام أوسجود بيركنز Osgood Perkins - الرائد النشط المنضبط - بأداء دور أستروف، وقد تخصص بيركنز في أدوار المحتالين ذوى الأحاديث السريعة، وكذلك في أدوار العشاق الرومانسيين أصحاب الأناقة، وقامت ليليان جيش Lilian Gish بدور إيلينا، وكانت قد فقدت بريقها في هوليوود. أما والتر كونولى Walter Connolly - وهو أحد أعمدة نقابة المسرح - فقد ركز تفكيره في إظهار كراهية قائمًا، في حين قام يوجين باورز Eugene Powers بأداء دور البروفيسور بشكل كاريكاتيرى. وقد أسند دور تيلجين للممثل الإيطالي إدواردو سيانيلي Eduardo Ciannelli - المتخصص في شخصيات العصابات الشريرة - وكان إسنادًا غير ملائم. ومع ذلك نال هاريس المديح لأنه وفق بين هذه العناصر المتنافرة، وحقق أسلوبًا شخصيًا خاصًا.



(١٨) تجريب هالي فلاناجان للأساليب: عرض الخطوبة، جماعة فاسار ١٩٢٨. في الأعلى، الرؤية الواقعية. في الوسط، الرؤية التعبيرية. وفي أسفل الرؤية البنائية.



(١٩) عرض بستان الكرز لـ إيڤالي جالين. آلا نازيموفا في دور رانيفسكايا، هارولد مولتون في دور تروفيموف في الفصل الثالث. ديكورات وملابس ألين برنستان، مسرح سيفيك الريبيرتواري المدني ١٩٢٨.

من الواضح أن تشيخوف على مسارح برودواي كان في الأساس فرصة لعرض المواهب الفردية - كما يرى البعض - فتتذكر ليليان جيش أن جورج جان ناثان George Jean Nathan قال لها أن تخرج من مسرحية فانيا لأن دورها ستطغى عليه سونيا في مونولوجها الأخير، وقال: "إنها ستمسح بك البلاط" (٢٨). ويبدو أن ناثان - وهو أكثر النقاد الأمريكيين سخريّة من الآخرين - لم يقرأ المسرحية قبل ذلك قط، وكان يعلن نفاد صبره من "الدراما الروسية، حيث خشبة مسرح يشغلها ميشكا فاسيلنافيتش كلوجلوسفيتشوف Mishka Vaselenavitch Klooglosvetloff بشكل مبهم وعجيب - وهو بروفيسور متقاعد... ثم تجد تجميعاً محيرة جداً ومتنافرة تضم بشكين Pishkin، وبوروباتكين Boropatkins، وسيرجيوس فونكاروف Sergius Vodkaroff، وأبريزكوففيتش Abrezkoffivichs، وأولثيدورز Olthidors، وأسماء مماثلة كثيرة، وجميعهم ذوو شوارب ولحي" (٢٩).

وسيبقى تشيخوف دائماً للفن الشعبي والتسلية التتوييرية، وذلك حسب رؤية البرنامج الذي ألقى بقفاز المنازلة لأولئك الذين سيقاومون تجربة هاريس Harris. وكان هذا المقال الذي قدمته روز كاييلور Rose Caylor - روسية الأصل وزوجة بن هشت Ben Hecht والتي ترجمت المسرحية واقتبستها - يرمى إلى تفسير تشيخوف لمن لا يزالون جهلاء: فهناك عبارات مثل "جميل ومتشززم وإيجازي"، و"موضوع ضئيل رمادي حول سعى الإنسان وراء ما لا يدرك"، كل هذه العبارات كانت تصور تشيخوف في صورة فسيفسائية، فهو جدير بالإعجاب، لكنه رقيق أثري. ولقد زينت كاييلور Caylor المسرحية وعملت على تناغمها حتى لا يستاء الجمهور من التصرفات الغامضة، فأبرزت غندرة أستروف وغرابتة بأن جعلته أكثر صمتاً، وقللت من إلحاح فانيا على إيلينا، ولم تجعلها تعترض بشدة على بدلة أستروف، وملأت لحظات صمت الشخصيات، حيث كانت تثير ضيقها لأنها لحظات مربكة محيرة. بل إن كلمات سونيا الغامضة الأخيرة "سوف نستريح" قد أذيت في دفته عاطفية، إذ تقول:

سوف نسعد لأننا سنملك كل شيء... فهناك حقول القمح وزهور الذرة الزرقاء - وغابات الربيع أمامنا وأحبائنا... ومن أحبوتنا... ومن لم يحبونا في هذا الوجود (تجهش فجأة بالبكاء) إنهم سوف يحبوتنا... ويريدوننا بجانبهم... (تبكى بشدة وألم. وهذه هي المعاناة التي سوف تحدث بها في ذلك المستقبل إلى الله. هذه هي الحقيقة، ولذا فهي تبكى)^(٣١).

ويبدو أن هذه التنقيحات والتعديلات المبكية قد جعلت المسرحية مقبولة لدى الجمهور؛ لأن هذه "البانوراما من الظلال السريعة الزوال" كما أسماها بروكس أتيكنسون، استمر عرضها اثني عشر أسبوعًا في نيويورك، ثم جابت بوسطن وبالتيمور وفيلادلفيا وبطرسبورج وشيكاغو لتعود إلى نيويورك في نوفمبر، بما يثبت أن تشيخوف يمكن أن يكون ذا جدوى مالية^(٣١)، وإن قامت مجموعة من المشاهير بتحسين مظهره. وعندما افتتح المعمل المسرحي الأمريكي لبوسلفسكي مسرحية الشقيقات الثلاث عام ١٩٣٠، بوجود ماريا جيرمانوفا Maria Germanova - الممثلة في مسرح الفن بموسكو - في دور أولجا، قيل إن العرض عرض هواة، وليس أدل من ذلك على استحواذ مسرح المحترفين على تشيخوف.

شهدت خشبة مسرح نيويورك أربعة عروض لمسرحيات تشيخوف في موسم واحد؛ فهناك الشقيقات الثلاث للو جالين Le Gallienne، وأيضًا هناك الخال فانيا لهاريس، وعروض النورس الصباحية لبولجاكوف على المسرح الكوميدي، ذلك الحدث الذي اعتبره بروكس أتيكنسون شيئًا "لا يصدق"، فقال إنه "منذ نحو خمسة عشر عامًا - وهذا فيما يخص الأمم المتحدة بالإنجليزية - كان هذا الكتاب الدرامي الروسي الأكثر شهرة بمثابة نصف إله بالنسبة إلى المحترفين فقط... لقد تحول عدم الاكتراث العام إلى ما يشبه العبادة له في نيويورك الآن". وافترض بروكس أن ذلك الاهتمام ربما اقتصر على المهنة المسرحية فقط، لكن كيف أن

مسرحيات كانت تعد بلا شكل وكثيية، تصبح مسرحيات حُفرت في ضوء الشهرة؟ يُرجع أتيكنسون ذلك إلى التشابه بين ركود الحياة الفنية الأمريكية وركود حياة روسيا الفنية وكسادها في زمن تشيخوف.

إن تشيخوف يكتب أشياء نفهمها ونعيها... بعد فترة تبذرت فيها حيوية البلاد في ظل المضاربات والتضخم في الصناعة والتجارة والأعمال، وفي فترة بعدت فيها روح المغامرة عن الفن، فهي فترة خمول وسبات وجداني عام... إن ذلك يُعد بمثابة إضفاء الصبغة الفكرية الثقافية على دوافع الفن العادية بشكل غير شرعي ومبتذل. إنه استسلام الفن للأعمال التجارية. فليس ثمة وهج ولا طموح ولا فتاعة ولا توجه ولا هدف في الفن [...] إنها حقبة تفتقر تماماً إلى الدافع الإبداعي» (٣٢).

لكن في عام ١٩٣٠ - وبرؤية أقل انفعالا- شعر أتيكنسون أنه مضطر إلى أن يفترض أن تشيخوف "معبود المحترفين في الأساس... وإن كان زوار المسرح ذوو العقلية الفكرية الثقافية يؤمنون بعقريته، في حين أن عامة الجمهور يرونه مملاً، ومسرحياته طويلة رتيبة مملة". ولم تستطع الخال فانيا تحقيق شهرة مشهد الشارع أو الروابي الخضر، بالرغم من عرضها طوال الموسم المسرحي والمقالات النقدية المادحة لها. ولقد كانت أعمال تشيخوف يُعلن عنها على لوحات الإعلانات لمدة خمس سنوات على نحو منتظم، لذا لا يمكن أن نُرجع فتور الجمهور إلى سوء الفهم أو عدم كفاية الوقت اللازم لتذوق أعماله. ويرى أتيكنسون أن فتور المشاعر الدائم تجاه تشيخوف قد كشف عن اختلاف جوهري بين حاجة الأمريكي إلى اليقين، وتجنب تشيخوف للختام الواضح.

إن معظم المسرحيات مصممة بحيث توضح أحد أوجه الحياة؛ فتبدأ من وجود دافع أو مبدأ محدد، ثم تصل إلى خاتمة معروفة. وفي الواقع، فإن مزاجية

حضارتنا المثقلة بالمعتقدات تؤدي بنا إلى توقع وجود رأي عقدي معين من كل كاتب" (٣٣).

وقد يُفسر هذا الانطباع العاجل لأتيكنسون الفجوة الكبرى في تاريخ الإنتاج الأمريكي لتشيخوف، وغياب أي عرض من جانب مسرح المجموعة، والتي كانت قد أقامت مبادئ تنظيمها بكل إخلاص على اتباع مسرح الفن بإخلاصه الجمالي، لكنها لم تحاول عرض أية مسرحية لتشيخوف سوى اللب كجزء من برنامج ترفيهي على مسرح جرين مانسيون في وارنسي بنيويورك، وذلك بالرغم من قراءتها ومناقشتها - بكل اهتمام - لأحدث التطورات المسرحية القادمة من موسكو. ويعود ذلك في جانب منه إلى إصرار المجموعة على دعم الدراما الجديدة الوثيقة الصلة بالمجتمع، وفي جانب آخر إلى الحاجة إلى تقديم رسائل سياسية للجمهور في ذلك الوقت، واستجابة لدورها الفاعل في المجتمع الأمريكي، فقد كانت الجماعة ملزمة بعرض مسرحيات أمريكية. ويقول قائد المجموعة هارولد كلورمان Harlod Clurman - بشيء من الدفاع عن النفس - إن مقارنات النقاد لمسرحيات تشيخوف باكتشافات المجموعة - وبخاصة مسرحية منزل كونلي لبول جرين Paul Green، والفردوس المفقود لكليفورد أوديت Clifford Odet - "تعد أكاديمية فارغة لا فائدة منها"، لكن أوديت نفسه وصف بطله الذي يمثل "الطبقة الوسطى الأمريكية أجمعها ذات الميول الليبرالية" بأنه في حالة اختلال وتشوش مثل تلك التي تجد فيها مثقفي تشيخوف (٣٤).

ولم يشرع كلورمان في العمل في أولى كلاسيكياته حتى صيف ١٩٣٩، وبدأ بروايات الشقيقات الثلاث بالرغم من اعتقاده بأن إخراج عمل كلاسيكي لن يجلب له مكسباً، وقد كان في هذه الفترة فاطر الهمة، ولم تكن لديه مخطوطة جديدة للمسرحية. لكنه وجد أن الشقيقات الثلاث من بين مسرحيات تشيخوف أجمعها، هي الأكثر روحاً أمريكية؛ لأنها تتعامل مع "شباب يتحدثون عن انفصالهم عن نمط حياة عتيقة"، وذكره إخراج لوجالين بالمدن الأمريكية الصغيرة عام ١٩٢٥. وقد اهتم

بأن يتجنب العبارات الزنانة للمتحدثين الكسالى، وقدم شخصياته كمجرد "بشر" وأناس أصحاب رائعين لا تفوق صحتهم أو كمالهم عالمهم... وربما كان جوهر المسرحية إيجاد حياة مكتملة في عالم ليس به فرص" (٣٥). هذا التفسير أعجب به ممثلو المجموعة بقدر كبير، واستخدموا النص الذي أعده أوديت، وبحثوا عن أسلوب اصطلاحي يوضح الترابطات والصلات مع أمريكا المعاصرة. لكن هذه المحاولة لم تستمر بسبب عدم اهتمام الممولين وبسبب عدم التوافق بين شخصية ماشا الزاهرة من أداء ستيل أدلر Stella Adler وشخصية فيرشينين الصماء من أداء موريس كارنوفسكي Morris Carnovsky، وجاءت مسرحية صخرة الرعد لروبرت أردري Robert Ardrey لتحل محل مسرحية تشيخوف. "ووجد كلورمان بعض الحق في مبدأ برودواي القائل باستحالة تحقيق مكاسب من عمل كلاسيكي دون وجود نجوم" (٣٦).

ظل نظام النجومية الأداة التي أكسبت تشيخوف إمكانية الدخول إلى مسارح نيويورك، فقامت نقابة المسرح برعاية عرض مبهر للنورس عام ١٩٣٨، وقام ألفريد لونت Alfred Lunt ولين فونتان Lynn Fontanne بأداء أدوار تريجورين وأركادينا من ترجمة ستارك يانج الخالية من التكلف. وهؤلاء هم أكثر الممثلين مهارة وشهرة في مجال الكوميديا الراقية في شمال أمريكا، وقد أحاطوا أنفسهم بمجموعة مميزة من الممثلين قد تكون سببة التشكيل، منهم سيدنى جرينستريت Sydney Greenstreet في دور سورين، وأوتا هاجن Uta Hagen في دور نينا، ومارجريت وبستر Margaret Webster في دور ماشا. وشرع لونت وأتباعه في "جولة قومية"، وكان هدفهم الأول بشأن محاولة تقديم النورس هو إضافة مسرحية مختلفة تمامًا إلى ريبورتوارهم الفني. وكان ظهورهم في نيويورك مجرد تجربة اختبارية في الأساس (٣٧). وتعامل روبرت ميلتون Robert Milton - روسي المولد والمخرج الأسمي للمسرحية - مع الحركات والإيماءات، في حين كان لونت Lunt وأعوانه - الذين كانوا يعملون دائمًا من الخارج - هم المسئولين عن تجسيد

الشخصيات والبحث عن دوافعها (وقد طلبوا فيما بعد من إيڤا لو جالين Eva Le Gallienne إعادة عرض المسرحية) وتحققت الواقعية بوجود عشاء حقيقي يُتناول خارج خشبة المسرح في الفصل الرابع، لكنه كان يلزم التضحية بعنصر الجو بما يناسب زوار الحفلة الصباحية. فزيدت إضاءة روبرت إدموند جونز الخافتة إلى إضاءة عامة أكثر بريقاً.

وأدى ذلك إلى شكوى نقدية بأن العرض كان منمقاً ولامعاً جداً، فهو يحكى القصة بكل دقة، لكن زوار المسرح المتمرسين لم يجدوا أشباه النغمات ولا الكآبة التي ينتظرونها من الروح التشيخوفية. ويقول ناثان Nathan مازحاً إن لونت وأعوانه قد خلطوا بين تشيخوف ومولنار Molnar بسبب ميولهم. أما خارج نيويورك، فقد أظهر النقاد جهلهم بتشخوف؛ إذ توقعوا وجود مسرحية كوميدية جنسية مسلية. وقد أوضح لونت عمداً العناصر الكوميدية، بما جعل ريتشارد واتس Richard Watts في صحيفة هيرالد تريبيون يقول: "ثمة روح دعابة غريبة مأكرة بهذه المسرحية... بسبب الإحياءات الطريفة بالضحك المتشكك، والتي نجح لونت في إقحامها في كل مناسبة... إن الإيرلنديين فقط باستطاعتهم مضارعة الروس في الوثب جيئة ورواحاً بسرعة بين المرارة والبهجة..."^(٣٨). واستفاد لونت من ملاحظات ستارك يانج الذكية حول المسرحية، فحولها إلى "فطنة مراوغة قوية تتبع داخل طبيعة رقيقة، فهي بذلك ليست قاسية وليست بشرية؛ إنها تتخلل وتعم كل شيء"^(٣٩). ونالت النورس أفضل الكتابات النقدية التي تمدح مسرحية تشيخوف في تلك المدينة، وقابلت مجلة ستيج (الخشب) بين مسرحها المثير وتابلوهات كوميسارچفسكى Komisarjevsky المتقلبة المزاج. وقدمت لونت على أنه هدية العروض التي "تغلبت على تشيخوف المتأمل الاستبطاني وأسطورته، لتقدم اثنين من البشر الجذابين وسط رائعة مسرحية أعيد عرضها باقتباس رائع وتمثيل مذهل"^(٤٠).

في عام ١٩٤٢ جاء العرض التالي لأحد أعمال تشيخوف، والمؤلف من النجوم على مسارح برودواي، وهو عرض الشقيقات الثلاث لجوثرى ماك كلينتك Guthrie McClintic، وضم فريق التمثيل نجوم المسرح والشاشة الأمريكية، مثل كاثرين كورنيل Katharine Cornell في دور (ماشا)، وجوديث أندرسون Judith Anderson في دور (أولجا)، وروث جوردون Ruth Gordon في دور (ناتاشا)، ودينس كينج Dennis King في دور (فيرشنين)، وإدموند جوين Edmund Gwenn في دور (تشيوتكين)، وخليط من الأمريكيين والكنديين والإنجليز والأستراليين ذوي المذاهب المتنوعة والأساليب المختلفة. وبعد ذلك جاءت جوردون بفكرة الإحياء، وهي ممثلة كوميدية أرادت تمثيل دور ماشا. أما كورنيل فكانت السيدة الأولى في العمق الرومانسي، ووافقت على تمثيل دور أولجا^(٤١)، لكن زوجها ماك كلينتك رشحها لدور ماشا الأسمى وأعطى جوردون دور ناتاشا الأدنى درجة. وحاول توزيع أدوار فيرشنين وأولجا على لونت وفونتان Fontanne لكنه فشل. ولو شغل ثلاثي جوردون وأعوان لونت وسط خشبة المسرح؛ لاتخذت الشقيقات الثلاث صبغة الكوميديا الاجتماعية ذات الفطنة الهشة. ويبدو أن ماك كلينتك كان يتبنى فكرة أن مسرحية تشيخوف مأساة تضم ثلاث نساء فانتات وحيوانة مفزعة.

طُلب من كليفورد أوديت اقتباس النص، لكن الترجمة الجديدة تمت في النهاية على يد ألكسندر كويرنسكى Alexander Koiransky، وهو مصمم سابق بمسرح الفن كان قد ساعد في كتابة "حياتي في الفن"^(٤٢) لستانسلافسكي (كما كتب هو وماك كلينتك حوارًا إضافيًا تلقيه الشخصيات من فوق خشبة المسرح على جوانبها). وادعى ماك كلينتك أنه لم يكن يحاول إعادة خلق الجو الروسي، لكن خلفية كويرنسكى كان من المفترض أن تضمن الأصالة، وقال تفسيره بأن "الشخصية فقط وليست الظروف هي التي تهزم بروزورف ودائرتهم"، لكن كورنيل رفض تصديق القول بأن ماشا كانت على علاقة حسية بفيرشنين، حسبما قال كويرنسكى الذي فسره بأنه ضابط نشط جذاب، وأن الإحباط الجنسي زاد من بحثها

عن رجلها في الفصل الرابع إلى درجة الجنون. وأدى سعى ماك كلينتك في الزج بـ ماشا عند مقدمة الأحداث إلى إحباط أية روح للفريق، ففي الفصل الثالث أعطاهما وسادة بيضاء لتمسك بها على فستانها الأسود، وتلك وسيلة جذب فريدة للنظر^(٤٣).

وقبل وصول المسرحية واستقرارها في مسرح إيثيل باريمور كان العرض الأول في فورت ميد، وقيل إن الجنود هناك كانوا سريعي الاستجابة^(٤٤). وقيم ماك كلينتك بشيء من المكر تذوق جمهور زمن الحرب، ففي عام ١٩٤٢ كان التشابه بين النساء اللاتي تتحملن الأمور بشجاعة عندما يسير الرجال للحرب، تشابهًا يعالج معالجة بطولية وليس معالجة ساخرة، حتى وإن كان ضباط تشيخوف يرحلون فقط إلى ثكنات أخرى آمنة دافئة. وكان جميع نقاد الصحف - ما عدا واحدًا - متحمسين، فالشقيقات الثلاث عرضت مائة واثنين وعشرين مرة في نيويورك، وجابت البلاد لمدة تسعة وثلاثين أسبوعًا، وتلك "أطول فترة عرض لأحدى مسرحيات تشيخوف في تلك البلاد، وأطول عرض للشقيقات الثلاث في أي مكان"، وقد سجل ذلك بكل فخر ماك كلينتك^(٤٥).

ونشرت مجلة الحياة - وهي المقياس الأدق للحياة الثقافية الأمريكية - صورة عن العرض الذي عن جانبية المسرحية، وقالت "إن هذه الدراما حول الأمزجة الشجية الكثيرة تعد إنجازًا كبيرًا أشبع زوار المسرح الذين ملؤوا الكوميديات التافهة والمسرحيات الموسيقية الرنانة الصاخبة... وهي كمسرحية، كثيرة الحوار، لكنها منحتنا فرصة رؤية السيدات الأوائل يجلن في ثياب تلك الحقبة. وقد مدحت الصفات المستخدمة في الإعلانات الشخصيات بكل تأكيد، فتجد "التخطيط للسيطرة على المنزل"، و"النمل المهتاج والباكي بأسى"، و"المعترف بحبه لإيرينا"، و"المودع"، وكانت اللوحة الأخيرة تقول في إيجاز "بعد مقتل بارون إيرينا وعمل أولجا كناظرة مدرسة، كتب على الشقيقات حياة الملل والضجر"^(٤٦). ولم يكن ثمة شيء مبهم أو غامض بشأن تشيخوف الذي صورته مجلة الحياة، والذي كان من الممكن إذاعة أعماله في مسلسلات إذاعية يهارية.



(٢٠) الفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، إخراج جونري ماك كلنتيك "وداع ماشا لحبيبها" (دينيس كينج). وأولجا (يميناً) كمُدْرسة كاترين كورنيك في دور ماشا، وجوديت أندرسون في دور أولجا.

بعد عامين تُكرس الحياة صفحة كاملة لإحياء إيقا لو جالين لبستان الكرز، والتي استمر عرضها ستة وتسعين عرضًا في مسارح برودواي قبل أن تبدأ في جولة مدتها خمسة أشهر. وبحلول ذلك الوقت، قرر الخبراء أن مهمة المخرج كانت "خلق جو صافي نقي ربيعي، لكن به بعض لمسات الخريف التي تجرى فيها المسرحية"، وهذا انطباع قد يكون من بقايا زيارة مسرح الفن. وكان المخرج المساعد في هذه المرة هي مارجريت وبستر، ولعبت لوجالين دور رانفسكايا، ويبدو أنها فضلت الكوميديا والأداء الأسرع، بخاصة في دور جايف لجوزيف شيلدكروت، وشارلوتا لليونارو برتس. ومن ثم رأى البعض أنها فقدت عبق المسرحية المميز، وسوف تصر لوجالين فيما بعد أن تشيخوف كان "عدو المدخل البطيء الوقور"، المستخدم دومًا^(٤٧). لكن مفهوم تشيخوف كزهرة رقيقة هشة ترسخ بسرعة في الذهن الأمريكي، بحيث لا يمكن قبول توجه آخر، بخاصة في أثناء زمن الحرب عندما كان شعور الحرمان والانفصال والبعد في كل مكان، يدعو إلى المعالجة الوقورة.

الفصل العاشر

تحت وطأة القمع (روسيا ١٩٣٨ - ١٩٤٥)

عندما أفكر فيما يحتاج إليه ممثلونا، وما يحيا عليه جمهورنا، وما يستلزمه فن مسرح الفن بموسكو، يبدو لي أن إنتاج عرض الشقيقات الثلاث ضروري ضرورة ملحة لإبداعنا.

بافل ماركوف^(١) Pavel Markov

دراماتورج مسرح الفن بموسكو.

تأرجح نيمروفيتش دانسنكو بشأن البقاء في الاتحاد السوفيتي، بالرغم من ذكائه في التعامل مع السلطات السوفيتية. وفي عام ١٩٢٥، رحل إلى أمريكا ومعه الاستوديو الموسيقي الخاص به، واستغل نجاح هذه الفرقة للحصول على عقود من مؤسسة بارامونت للسينما ككاتب سيناريو ومستشار. وبعد عامين من العمل غير المثمر في هوليوود، اضطر إلى الرحيل إلى أوروبا عائدًا، ولم يقنعه نجاح بعض المهام الإخراجية في إيطاليا وألمانيا بأن يستقر هناك، فعاد إلى موسكو. أما ستانسلافسكي، فقد أقعده اعتلال الصحة في منزله، كما تولى تمامًا عن تشغيل مسرح الفن بموسكو، ثم مات عام ١٩٣٨، لتكرمه بعد ذلك المؤسسة الستالينية. في ذلك الحين أصبح المسرح بحق بمثابة متحف الشمع للواقعية الاشتراكية، إذ يعرض مسرحيات دعائية عن التاريخ الحديث بجانب إعدادات عن روايات القرن التاسع عشر.

قرر نيمروفيتش إخراج أعمال تشيخوف وهو في سن الثالثة والثمانين، وقد كان يؤخر استعداداته عمدًا، متأرجحًا بين النورس والشقيقات الثلاث، دون رفض تام للخال قانيا. أما بستان الكرز فكانت لا تزال ضمن الريبرتوار المسرحي،

لكنها أضحت ذات صبغة متحفية، حيث ظلت تحافظ على صور المسرح القديمة، ومناظر سيموف وديكوراته (وقد قام فلاديمير دمتريف Vladimir Dmitriev بتحديث الفصل الثاني بحيث يجرى السحاب عبر ستارة السيكلوراما^(*))، واستمر الأمر بفضل غنائية كنيبر والتقاليد البالية لمجيء الزمن الماضي. وحاول نميروفيتش تحقيق حلمه بتنقيح عرض هذه المسرحية برمتها وهو في ميلانو، لكنه شعر أن الوقت لم يكن ملائمًا لإنجاز هذا العمل كما كان في موسكو.

وأخذ نميروفيتش يزداد ميلاً إلى الشقيقات الثلاث، فوسع من دائرة اختياراته للممثلين والمخرجين، لكنهم لم يظهروا تحمسًا شديدًا. فثمة رغبة عامة في إدراج تشيخوف ضمن زمرة المؤلفين الاشتراكيين، ولكن هذه المسرحية بالذات لم ترق أصحاب هذا التصور. ولم يوافق نيكولاي خيمليف Nikolay Khmelev على أداء دور توزنباخ، حيث كان يحلم بأداء دور أستروف، أما كلافديا إلانسكايا Klavdiya Elanskaya - التي اشتهرت بعد ذلك في دور أولجا - فكانت لا تعد هذا دورًا تمثيليًا، وتنازل أليكسي جريبوف Aleksey Gribov وقبل دور الدكتور تشيبوتكين على أنه من الأعمال التافهة القديمة الواقعية التي أداها. وكانت ألاتاراسوفا Alla Tarasova الوحيدة التي سعدت جدًا عندما عرض عليها دور ماشا^(٢).

اعتبر نميروفيتش أن مهمته هي إعادة الإحياء والتجديد، وتلك مسئولية عجيبة ضخمة لرجل في الثمانينات من العمر. وفي أول بروفة، أخذ يوضح الفارق بين الإنتاج الأصلي لمسرح موسكو وما يقومون به قائلا: "... لقد تغيرت الحياة تمامًا، بل إنها مألقتنا - نحن الفنانين - بمادة جديدة تهدينا نحو مسار يرغبنا

(*) ستارة السيكلوراما Cyclorama: سطح كبير - قد يكون ستارة - شبه أسطواني، تم اختراعها في أربعينيات القرن التاسع عشر لدعم وتحسين درجة الإيهام على خشبة المسرح. فإذا كان حائط البروسينيوم هو الجزء العمودي "الرأسي" من الحرف D تكسون ستارة السيكلوراما باقي الحرف.

كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٤٥١ (المترجم).

على النظر إلى تشيخوف نظرة جديدة ونشعر به بشعور جديد...^(٣). وفي عام ١٩٠١، أعلن ليونيد أندرييف Leonid Andreev أن الأنشودة المعبرة عن الفكرة في المسرحية "تعبّر عن الرغبة في العيش بألم وأسى ومعاناة كيما تعيش"^(٤). لكن ستانسلافسكي كتب نوتة هذه الأغنية بحيث تكون "من المستحيل أن نحيا". واتفق نيمروفيتش مع موجة التفاؤل التي سادت الاتحاد السوفيتي، مثلما سادت العمال الذين تجاوزوا حصص إنتاجهم، فقرر أن يغنى لحنين مختلفين لحياة أفضل (وليس الحنين الأليم إلى الهروب من الحياة، بل شيئاً حيويًا، وإن كان يخلو من عنصر النضال)، هذا بجانب الإيمان العميق بالمستقبل، كما في عاصفة توزنباخ حول الانطلاق في الدنيا لمحو الغش والخداع ونهب الأموال والتكاسل عن العمل. ولم تكن الشخصيات عقيمة تافهة، بل أذكاء أصحاب البدن، تفسرهم وتراهم في قوتهم الرجولية^(٥).

قال المخرج المسن لممثليه "إن مفهومي لا يزال يجوب هائمًا حول مملكة بعينها".

فهناك شيء ما واضح لدى الشقيقات، وهو الرغبة في الانفصال تمامًا عن الحياة المحيطة بهن، وهذا سخط عميق مؤلم على الواقع الذي يدعم القبح والسوقية الفجة. والسوقية هنا لا تعني الخسة والوضاعة، بل الأرض وغياب الحلم... إذن جوهر هذا العرض هو الأحلام والواقع، والحالمون في عالم الواقع الفاتر، وعالم السوقية، وهذا حسبما أرى^(٦).

وانتبه الجميع لما قاله نيمروفيتش بفضل بلاغته. وإن كان قد أعلن أنه ليس لديه مخطط سابق للإخراج، واعتبر ذلك إشارة أخرى إلى الخرف في كبر السن. ويرجع ذلك في جانب منه إلى رفضه المخاطرة بإدخال تجديدات، فتعليقاته الأولى كانت توحي بأن مظهر عرض مسرح الفن القديم يمكن أن يعود في صيغة جديدة منقحة، لكنه شدد على عدم قدرة الممثلين المحدثين على معالجة تشيخوف مثلما عالجه معاصروه وفهموه، واعتبر ذلك مجرد إشارة إلى العوامل الخارجية. وكان

نميروفيتش يستشير المصمم دمتريف Dmitrev بشأن مظهر منزل بروزوروف، لكن عدم يقينه هذا كان مخططاً، وذلك لإقناع الممثلين بأن كل القرارات المهمة تعتمد عليهم، وسوف تنفذ في البروفة. وقد كان معتاداً التطور البطيء، بما جعله يمقت فكرة الحنين إلى حياة أفضل، باعتبارها النسيج الرابط للعرض، بل أصر على أن يقوم الممثلون بقراءة الشقيقات الثلاث بأعين مفتوحة وبحرية تامة عند التعامل معها، بشرط وحيد، وهو الحفاظ على "الشرف الفني المطلق"، بحيث يبدو أن كل شيء بالفعل قد أعيد ميلاده. كما قال: إنهم إن لم ينجحوا في استعادة جوهر المسرحية، فلن تعاد، وسيضطلع المتحمسون مستقبلاً بتلك المهمة؛ لذا فقد هاجم الممثلين في البروفة لاعتمادهم على تقنيات اختبرت، لإثارة الرعب بينهم، ولمنعهم من الانزلاق إلى الخيارات السهلة.

ثمة أسباب كثيرة لتردد نميروفيتش ورفضه التواء بالنجاح. فقد كان معجباً يفتقر إلى الخبرة لدى مشاهدته لعرض الشقيقات الثلاث عام ١٩٠١، والذي أرجعه تماماً إلى ستانسلافسكي. كما رفض أية محاولة للتنافس مع هذا العرض، بل اختار المقاومة الأشد، ومحا بذلك المقولات الشائعة التي كانت تعوق تطور مسرح الفن، مثل عبء الصبغة الطبيعية، والإيقاعات الهشة، وأنماط الحديث البالية، وأنصاف نغمات النزعة التشيخوفية التوليفية. وبذلك ظهر التأكيد على تشيخوف الشجاع المتفائل، وصراع الأحلام السامية مع الواقع القمعي.

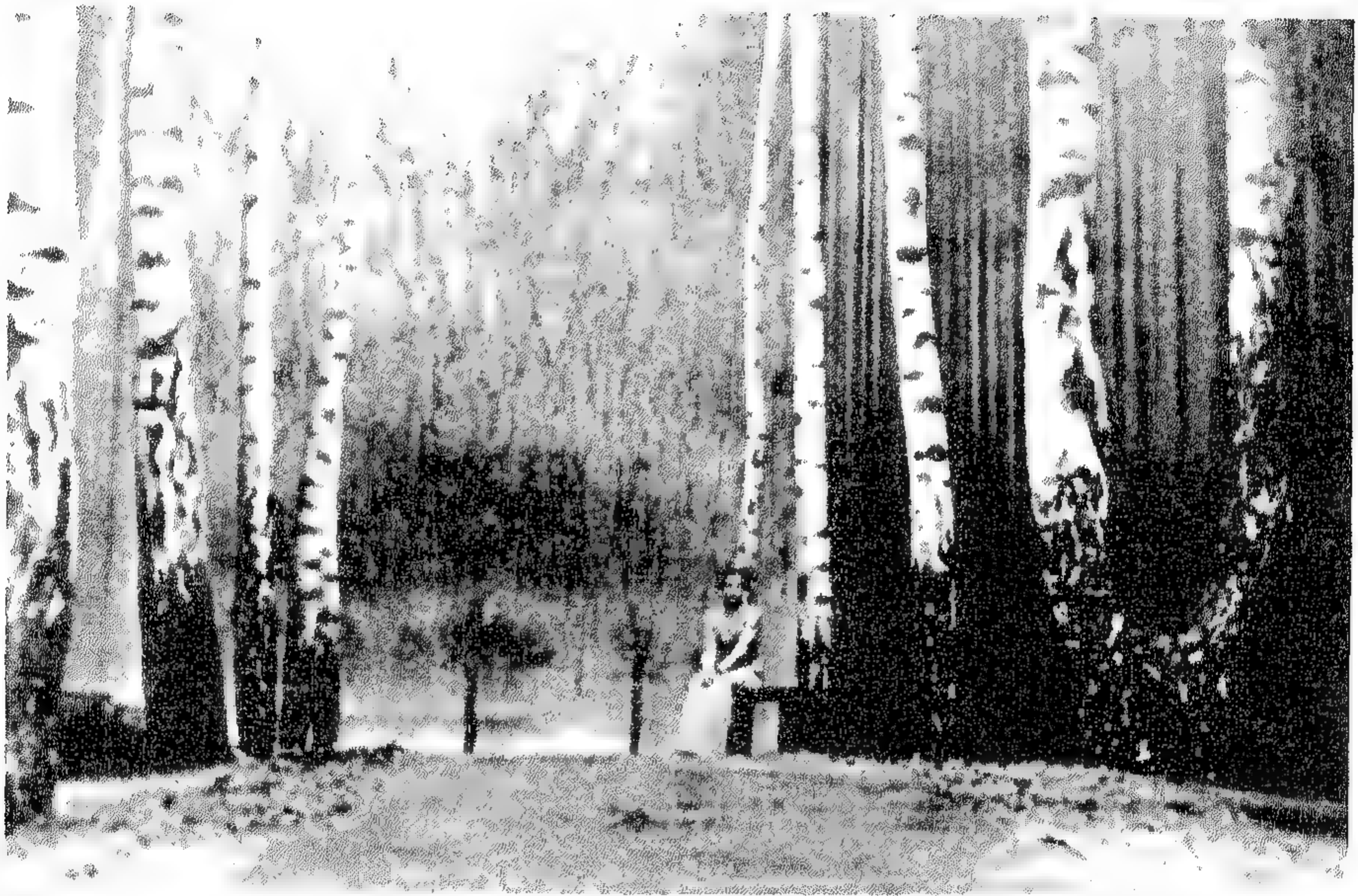
لعل المفهوم القائل بأن شخصيات تشيخوف لا بد أن تكون "أكثر شاعرية وفنية"^(٧) هو السبب الأقوى في محو كل ذلك الجدل. فالعرض الأول للشقيقات الثلاث حاول تصوير الصبغة الإقليمية الخائفة، وقدم سيموف Simov في الفصل الأخير مسافات بين الشجيرات الصغيرة، مع وجود أكوام من الأجر بالقرب من السور، ومقعد خالٍ أمام شرفة تخفيها تدة عادية. وسمح نميروفيتش بوجود الهواء الطلق والزهور، أما تصميمات دمتريف فأدخلت النوافذ الجميلة الضخمة مع أشجار السندر البراقة. ونقلت الشقيقات من المدينة المتوارية فيما وراء الغابة إلى فيلا في

ضواحي موسكو مع عيشهن عيشة رغدة^(٨). وكان كل شيء قد أصبح أجمل، بداية من الملابس الموحدة حتى الفساتين.

لقد كان العرض مملوءًا بمفردات الحياة اليومية، وروتينها وتفاصيلها بجانب الطقوس المختلفة، وكثير من الأشياء والأضواء والصخب والطقس وتوقيت الليل والنهار وإشارات أصيلة إلى الفترة الزمنية والبيئة المحيطة. وكان ذلك واقعياً حياً وليس "مسرحياً"، لكنه يعج بالحياة نفسها. فهناك المظلة، والمقاعد، وستائر النوافذ، وأجراس الساعة، وفطائر الحفلة، وفرقة شروفييتيد وممثلوها الصامتون، والمصابيح المضيئة على المنضدة، وصوت الفرن، كل ذلك له دلالاته في نسيج عرض تشيخوف، وظلت جميعاً أدوات مساعدة لا غنى عنها، كما لو كانت تؤدي وظيفة مهمة. ولقد سعدنا بذلك ليس لأنها توافقت مع ما هو مألوف، بل أثارت تلك الدلالة الغامضة الكامنة في الحياة اليومية وعبرت عن واقع الحياة الروحانية، ذات الوجود الأعظم^(٩).

كان ذلك بمثابة ينابيع الربيع التي أثّجت صدور ذوى الفكر، فهم ظمأى الأفكار في مجتمع فرض عليّته عليه المادية والوضعية. وانهمك المحررون السوفييت لأعمال ستانسلافسكي في حذف كلمات "الروح" من الطبقات التي ظهرت بعد وفاته. وقد كان توافق نميروفيتش الرمزي إلى حد كبير بين عالم الواقع والعالم الروحاني الأكثر دلالة، بمثابة إعادة التأهيل بجرأة للقيم التي تم احتقار وتطمسّت بشكل رسمي من جانب الحكومة.

ولم يزد نميروفيتش أو ديمتريف على مثل ذلك، لكن يبدو أنهما قررا مزج صورة خشبة المسرح مع الصلاة، فمذا زخارف ستارة المنظر المسرحي حتى الأجنحة الجانبية، ومذا شعار النورس حتى الحواف، أما الصور الظلية المستقيمة هندسياً والمتناسقة للأشجار العارية والنوافذ الضخمة فقد جذبتا الأعين إلى أعلى. وأوجدت تلك الإزاحات شعوراً بالرحابة، وهذا استغلال دقيق للحائط الرابع^(١٠).



(٢١) ديكورات ف. ديمتريف من أشجار البتولا للفصل الأخير من الشقيقات الثلاث. إخراج

نميروفيتش - دانشنكو، مسرح الفن بموسكو، ١٩٤٠.

وظل عرض نميروفيتش ضمن ريبورتوار المسرح حتى الستينيات، وبذلك أتيح لجيل كامل مشاهدته وبتقدير عميق، لكن جمهور عام ١٩٤٠ هو الذي تلقى صدمة الجديد في العرض. لقد كان "العرض مملوءًا بالهواء الطلق والنور، وهو واضح رائق ومنسجم" منذ الفصل الأول في الربيع - حيث حفلة تسمية إيرينا - إلى وداع الخريف بين الأشجار العتيقة التي تسقط أوراقها. وبقيت الدقة والرقّة والبريق حتى في مخدع بروزورف المعتم، وحتى في ليالي العروض العسكرية على خشبة المسرح، وكأبة أثاث ناتاشا القابضة. وبدا هذا الإشراق إشراقاً روحانياً، وإن ساعد فيه تفاؤل الحبكة وضياؤها، فهو إشراق ينبع من تعاون الممثلين الذي لا نظير له، والذي شعر به الجمهور منذ اللحظة الأولى. "لقد شعر المتفرج بانجذابه بلا وعى إلى حياة شخص آخر، بما أوجد فوراً علاقة غامضة مع حياة هذا المتفرج، ظلت قائمة حتى بعد نهاية العرض بوقت طويل" (١١).

وأثناء البروفات، اكتشف نميروفيتش مبدأ موسيقياً كان سر دراما تشيخوف، فالمشاهد كتبت وفقاً لزمان موسيقى. فأحد الأزمنة ٤/٤ وآخر ٨/٦، وهكذا، فشبه المسرحية بأوبرا تشايكوفسكي Chaikovsky محققاً نسقاً إيقاعياً مميزاً أظهر وقع دقات قلب تشيخوف (١٢). وكانت الشقيقات بمثابة ثلاثية موسيقية، فتجد أولجا - التي لعبتها إيلانسكايا Elanskaya - تتقل لنا صورة الصفاء الروحاني المطلق، فهي لا تكتتب أبداً، وتواجه المشكلات بكل شجاعة، أما ماشا - التي لعبتها تاراسوفا Tarasova - فتحتر الحياة التي تحياها، وتتاضل للوصول إلى أي شيء قد يخلصها من الواقع البغيض؛ فكانت عنيفة أكثر منها مكتتبة. أما إيرينا التي لعبتها أنجلينا ستبانوفا Angelina Stepanova فكانت تشع وتفيض بالبهجة الروحانية، حتى وإن ضاقت عليها الحياة، فلم تستطع التكيف معها، لكنها ظلت تحلم بشيء أكثر. لقد أكدت كل الشخصيات - باستثناء ناتاشا - الحياة من خلال تمللهم وعدم رضاهم داخلياً.

دامت قوة ذلك الانطباع بفضل اكتمال فريق العمل، وقارن أبناء الجيل السابق بين هذا الفريق التمثيلي والفريق الأصلي، ولم يكن ذلك في صالح هذا الفريق. لقد ابتهجوا بأداء ميخائيل بولدومان Mikhail Bolduman في دور فيرشنينين الصارم الشديد البأس، وأداء جريبوف Gribov في دور تشيبوتكين الحكيم. أما دور سولينى الذي لعبه بوريس ليفانوف Boris Livanov فكان دور بلطجى متطوع مغامر بحمق وتباه، وقد كان أدائه نموذجاً لذلك الدور لعقود. وبالنسبة إلى دور توزنباخ الجسور الذي لعبه خمليف Khmelev، فقد كان يؤمن جداً بالمستقبل، وكان مونولوجه عن العاطفة ذروة الفصل الأول المشمس المتفائل البهيج عند لقاء ماشا وفيرشنينين، وذلك بجانب عشق أندريه المخلص لئاتاشا.

وتميز هذا الجو تميزاً كبيراً عن جو الوحشة والاغتراب الكئيب والإيقاع البطيء في الفصل الثاني. فأصبحت الغرف نفسها غير مميزة، فليس ثمة إضاءة ولا زهور ولا هواء. وبدلاً من شخصية ربة المنزل العذبة الرقيقة التي ابتكرتها ليلينا Lilina تجد دور نئاتاشا من أداء أناستاسيا جيورجفسكايا Anastasiya Georgievskaya المتوحشة في صلاتها البرجوازية الوضيعة المهمة بتحدى آمال الشقيقات وتعطيل أحلامهن. وبعد ذلك الحضيض للفصل الثاني تبدأ قوة التفاؤل المتزايد والفوز من جديد. فتجد حديث إيرينا ليلاً عند النوم عن الرحيل إلى موسكو وكأنه دعاء مشرق بالأمل ألقت به في جراءة وحماسة. وفي الفصل الأخير، أحاط بالمنزل جمال الطبيعة، فهناك الأرض الرحبة وأشجار السندر الرشيقة المترامية، والأوراق الذهبية المتساقطة على خشبة المسرح، لقد أنبأ الوهم الفاسد بإمكانية وجود حياة أجمل عميقة المعنى. فعندما بدت الأحلام جميعها محتضرة، أخذت الفرقة العسكرية تعزف ألحان المرح، وتجد في العرض الأصلي لستانسلافسكي أن المونولوج الأخير لأولجا كان له رنين شجي هادئ، أما الآن فإن إلانسكا قد أعلنت أن "السلام والسعادة سيغمران الأرض"، وذلك بكل حماسة وقناعة. وعند تشيخوف ظل تشيبوتكين جالساً على المقعد يقرأ الصحيفة ويتمتم قائلاً: "لا فرق، لا فرق..."

وكانه جوقة إغريقية ساخرة تدني من شأن آمال الشقيقات. لكن نميروفيش منع وجود تشيبتكين بهذه الصورة في نهاية المسرحية، حتى لا يفسد أنشودة النصر التي تتشد للمستقبل. ووقفت شقيقاته ممسكات بعضهن بعض، في حين أن صوت الموسيقى يخفت. "إن كلمات أولجا عن المستقبل تكشف عن سر الحياة ومعنى معاناة البشر، وهذه الكلمات لها صدى ووقع في يوم خريفي هادئ مشرق" (١٣).

إن ما صدم أفراد الجمهور الأحدث سنًا هو دوران خشبة المسرح وتحولها أمام أعينهم، فقد رسم نميروفيش مسارًا لتكوين المشهد على نحو واضح وجلي دون أن يبدو أن هناك اصطناعًا في حركة تكوين المشهد، فبدت كل الحركات طبيعية، وغير مفتعلة، وغير تظاهرية، بل إن السكون الطارئ لم يكن مملًا. وصاحبت عمليات العبور من منطقة ما إلى أخرى على خشبة المسرح تغيرات في الإضاءة. وأجد ذلك رؤية ذات مجال أرحب للممثلين، وكذلك عمليات التقريب والتركيز التي انفصلت أحيانًا عن الواقع المحيط بإيرينا وتوزنباخ، أو ماشا وفيرشنين، أو فيرشنين في أثناء نقاشه مع توزنباخ، أو إيرينا وهي تنطلق عبر ممر الحديقة وتبكي وتفتح ذراعيها وتقول: "أعرف ذلك، أعرف ذلك"، وقد زادت هذه الحركات من إثارة المشاعر مع تركيز الذهن والفكر دون جذب النظر إليها.

ولم تكن الجودة فيما هو جديد بصريًا فقط، بل سمعيًا، فلم تكن هناك خطب حماسية كما هي الحال على المسرح الستاليني؛ فتجد الحوار عبارة عن محادثة بسيطة، لكن وجدت لحظات معينة كان من الممكن كتابة رموز موسيقية لها - وذلك مثل حوار توزنباخ وإيرينا في الفصل الأول، أو المشهد بين إيرينا وأولجا وراء الستائر أو في غرف نومهم، حيث لم تسمع إلا الأصوات.

لأول مرة نسمع من فوق خشبة المسرح لغة جديدة وحديثًا يبدو غير عادي (قلما يتحدث أحد بهذه الطريقة في أي عرض آخر)، لكن هذا بدا طبيعيًا في مسرحية تشيخوف، فهناك موسيقيتها وبساطتها الصافية الراقية،

وبدت الأصوات وكأنها تتداخل في تناغم صوتي وعرض موسيقى جماعي متسق منذ البداية... توافقت مراحله مع الحياة المعاقة على خشبة المسرح^(١٤).

هناك تأثير آخر أكثر عمقاً لهذا العرض لم يلاحظه النقاد في ذلك الوقت. فقبل شهرين من شروع نميروفيتش في البروفات، تلقى ستالين شارة النورس، في إشارة إلى "خدماته" للمسرح، واعترافاً بتبعية المسرح له. وبذلك كان مسرح الفن بموسكو مضطراً إلى لعب دور المتحدث الرسمي المسرحي برؤى ستالين الجمالية بجانب سياساته، مع فرض قرارات الحزب ضمن النشرات الإخبارية للمسرح، وذلك مقابل التميز الكبير والإعفاء من عمليات القمع والغلق والرقابة التي عانتها الفرق الأدلى مكانة. وقاوم نميروفيتش بدهاء ذلك التمني المشترك، فعالج فكرة التوق إلى حياة أفضل على أنه توق إلى مستقبل هو الواقع المخيف في الحاضر، وليس توقاً إلى المستقبل الذي كان يحلم به متقفو ما قبل الثورة. لقد أشارت الفكرة إلى الماضي، ورمزت إلى رؤية أخلاقية ومغزى مأساوى لحياة الأفراد التي فقدت في ظل فظائع الثلاثينيات وعمليات الإذلال آنذاك. لقد كانت شكوى الجيل من العنف الذي لا معنى له والذي وقع عليهم كالبلاء، توجد في عبارة "لو كنا نعلم".

جاء العرض الأول للشقيقات الثلاث لنميروفيتش في ٢٠ إبريل ١٩٤٠، وبعد ثلاثة أسابيع بدأ العمل رسمياً في مسرحية هاملت، إلا أنه توفي بعد ذلك بقليل ففشل العمل. ورأى ستالين أن هاملت ليست ضرورية في وقت مثل وقت العمل والجد، فكانت بذلك الشقيقات الثلاث آخر نجاحات نميروفيتش وأعظمها، وربما كانت أعظم عرض لمسرحية تشيخوفية في تاريخ مسرح الفن. وكان تأثيرها في روسيا عميقاً، لكن اندلاع الحرب حرّمها من التأثير الأعظم في عملية إحياء المسرحيات الكلاسيكية الأخرى.

عندما شاهد الغرب الشقيقات الثلاث بعد الحرب كان هذا العرض أقل إبهاراً. فقد فقدت كثيراً من صبغة الجدية، وقد أدى الممثلون أدوارهم على نحو روتيني زائد، ولم يستطع المشاهد الأوروبي مشاركة السوفيتي مشاعر التفيس

والحنين المعنوي الذي تثيره المسرحية، لكنها أثارت نفورًا بسبب المناخ السياسي الدول أكثر منه بسبب الإخراج نفسه.

أما مايكل سان دينيس Michel Saint Denis - الذي كان قد شاهد العرض الأصلي لمسرحية الشقيقات من إنتاج مسرح الفن بموسكو في إحدى جولات باريس - فقد تشكك في هذه الصيغة الجديدة، حيث رحب بتبسيط المشاهد الخارجية بها، وأقر بجودتها الراقية، لكنه لم يسعد بطبقة الطلاء الجديدة التي اتشحت بها المسرحية، فلاحظ عدم الاتساق في مناظر الفصل الرابع، وانزعج من التناقض بين الأجنحة التي صنعت من قماش خشن غير مطلي، وستارة الخلفية التي دهنت بأسلوب واقعي. والأهم من ذلك أن التبسيط قد أفسد الأسلوب والمعنى.

لقد كان إيقاع حديث المسرحية آخاذًا في الارتفاع بسرعة... ففسدت القيم الشعرية لصالح المعنى البنائي الأكثر تفاؤلاً. لقد أفسحت كآبة الحنين إلى الماضي، بل شعور اليأس، الطريق للعبارات الإيجابية^(١٥).

كما انزعج دينيس من الممثلات المتوسطات العمر، حيث كن أصغر من أعمار أدوارهن بعشرين أو ثلاثين سنة، وأشد ما ألمه كان فقدان "الشعر".

لقد فضل صيغة ستانسلافسكي. لقد كانت أقل نقاءً، بخاصة في المناظر الخارجية:

كانت دائماً تتسم بالصعوبة لعرضها بأسلوب طبيعي. وحملت خشبة المسرح أشجاراً وأغصاناً كثيرة وبحيرات وجسوراً، ولم تنجح جميعاً في إعطاء أكثر من محاكاة رديئة للطبيعة. وبالنسبة إلى ما تبقى، وكذلك بالنسبة إلى التمثيل ككل، فإن بها كثيراً من الاكتئاب، فكانت ذات روح تشيخوفية أكثر من الشقيقات الثلاث الحالية^(١٦).

لقد لحق الدمار بذكريات دينيس الوردية عن ماضى ارتياد المسرح؛ لأنه قرر أن تشيخوف يعنى الكآبة والحزن، فلم يتقبل رؤية نميروفيتش المتفائلة.

وعند وصول الشقيقات الثلاث إلى لندن عام ١٩٥٨، والتي يعرضها مسرح الفن بموسكو، كانت لآراء دينيس أصداء ذات مستويات متعددة لدى الرجال الإنجليز روسي المولد؛ فاشتكى نيكولاس نابوكوف Nicholas Nabokov من "التفاؤل المقيد" للمسرحية، وكتب وليام جيرهاردي William Gerhardt رسالة غاضبة إلى صحيفة التايمز يعترض على "التدمير الفكري" و"التخريب" اللذين أصابا المسرحية^(١٧). وزادت حدة الضرر الذي لحق بذكرياتهم حول المسرحية بسبب عدائهما للشيوعية، ففي حقبة الحرب الباردة، كان يُنظر إلى أي تفسير لأي من روائع ما قبل الثورة على أنها شيء همجي.

الطيران على غير هدى

توقف نشاط المسرح الروسي بسبب الحرب الوطنية العظمى، وجاءت التحديثات والإصلاحات في مكانة تالية لاحتياجات الدعاية والمعنويات. وظهرت التجربة الجديدة التالية لتشيخوف عام ١٩٤٤، حيث أخرج ألكسندر تايروف Aleksandr Tairov مسرحية النورس، وقد كان تايروف رئيسًا لمسرح كاميرنى - مسرح الغرفة، وكان مناصرًا قديمًا لمسرح المسرحية، وقد خلف ريبيرتوارًا انتقائيًا راقى المستوى، وقدم تفسيرات موسيقية ومؤسسية لأعمال راسين Racine، وشكسبير، وشو، وأستروفسكي Ostrovsky، وأونيل O'Neill، وبولجاكوف Bulgakov، وليكوك Lecocq، وشيسترتون Chesterton، وبريشت Brecht؛ وأصبح مصمموه روادًا في فكر المستقبلية والتكعيبية ومدرسة النمو البشرى. وواجه هجومًا متزايدًا مثل مايرهولد بسبب شكلانيته، لكنه نجح في البقاء بفضل نجاح مديح قشناقسكي Vishnevsky للأسطول السوفيتي والإدارة العسكرية في مسرحية المأساة المتفاعلة عام ١٩٣٣. ولم تكن السلطات تثق أبدًا بتايروف كممثل للجمالية البرجوازية، وكانت أيام مسرح كاميرنى معدودة بالرغم من حفاظه على الدعم والرعاية الحكومية له.

تحررت موسكو من الحصار النازي عام ١٩٤٣، وسمح للممثلين بالعودة إلى موطنهم، وكان مسرح كاميرنى قد تعرض لقصف شديد، لكن افتتحه أعيد ليلة رأس السنة. وبعد قليل من التحديثات قرر تايروف عمل بروفة النورس ومسرحية مذب لأوستروفسكي - في آن - ربما لأن كلتا المسرحيتين كانت حول ممثلى القرن التاسع عشر، وربما تعدان هروبًا من الواقع وأحداثه. فكر تايروف في كوميديات تشيخوف. وقرر أن يحتفل بالذكرى الأربعين لوفاة المؤلف، وانبهرت الفرقة بهذا الاختيار، لأنه تخطى العقبات ما بين تايروف ولجنة الشئون المسرحية، وكذلك عدم انتظام حيواتهم الخاصة ووضع المسرح الميئوس منه في ذلك الحين. وقد نجح في إتمام ذلك خلال شهر واحد.

لقد عهد جايدبوروفا Gaideburov إلى تايروف - وهو لم يزل شابًا - بأحد عروض تشيخوف، لكنه غمر العرض بالموسيقى المصاحبة غير المنظمة. ولم يفتح هذا العرض إلى الأبد، ولم يعد تايروف إلى تشيخوف. أما الآن فقد سعى إلى الكشف عن "تشيخوف الشاعر، القريب من بوشكين Pushkin وشكسبير" (١٨)، ويعود ذلك إلى تفسير المخرج في المقام الأول، كما يعتمد على أداء الممثلين، الذي كان تابعًا لهذا المفهوم الكلي، وإن كان أداؤهم جادًا عميق الفكر.

ولتخفيف أية هواجس لدى الرقيب، أعلن تايروف أنه كان يعد رؤية متفائلة تشهد بقدرة الإنسان على تخطى كل العوائق من خلال الإيمان بقدراته، ولكي يتم التركيز على الكلمات، كان العرض الملموس بمثابة "أداء احتفالي" يسعى إلى وضع تشيخوف "وجهًا لوجه أمام الجمهور"، "فهناك من يشربون ويأكلون ويرتدون ملابسهم"، لكن هذا ليس هو المهم. فهناك الستائر الحريرية السوداء والرمادية، وتلك تقنية تم تعلمها من مسرح جايدبوروفا المتجول، وأضيفت إلى ذلك منصة منخفضة، وبعض المفروشات الرقيقة التي توضع بشكل مختلف في كل فصل، وبعض المقاعد ذات المساند، وبيانو ضخمة ومكتب في حجرة تريبليف، ومنضدة صغيرة، ونورس على البيانو. وظهرت الإضاءة على الخلفية لتوحى بمواضع

بعينها أو لتخلق منطقة توحى بضوء القمر فى أثناء مونولوج نينا. "ولم تكن الحدود المضاءة للنافذة وأشجار السندر والمياه ملحوظة جيدًا فى ظل خلفية رمادية، وقد تم ذلك من خلال إضاءة زخرفية عبر نسيج عبارة عن طبقة رقيقة من القماش، وأعطى ذلك انطباعًا بوجود حجرة أو عربة أو بحيرة، فتلك خلفية بسيطة خفيفة ومعبرة" (١٩).

وفى ظل غياب الماكياج والملابس والإكسسوارات المسرحية، كان تايروف يحذر الممثلين من الإلقاء التأكيدى أو صبغة المسرحة الخارجية. فالمشاهد الذى لم يعرف هؤلاء الممثلين، سيفترض وجود ماكياج على وجوههم الحقيقية، وهذا سيخلق نوعًا من التغريب. وحفظت زوجة تايروف - الممثلة العظيمة أليسا كوني Alisa Koonen - دور نينا عن ظهر قلب منذ بداياتها فى مسرح الفن، وأطلق نيمروفيتش عليها الاسم التدللى "نينا ابنة بحيرة القديس"، لكنها كانت تشعر بقلق بشأن أداء هذا الدور بدون أدوات تجميل وهي فى سن الخامسة والأربعين. وقال تايروف إن الشباب شعور داخلي، والممثل الذى يمكنه إثارة هذا الشعور سوف يكون مقنعًا بدون ماكياج، وكان ذلك آخر أدوار أليسا.

لقد أخفت بساطة خطة العرض الهدف الجمالى الحقيقى لتايروف، بشأن جدله مع السلطات حول مسئوليات الفن الأساسية:

إن المؤلف فى هذه المسرحية منخرط فى حوار جاد مخلص جدًا وأحيانًا متناقض مع ذاته، لذا فإني لا أريد أن أشاهد أناسًا يرتدون شعرًا مستعارًا وشوارب ملصوقة، بل أود أن أمتنع عن كل أنواع الأدوات المسرحية السحرية، فلا بد للمرء أن يجرب الشكل المجرد لنقل تأملات تشيخوف للمتفرجين حول البشر الحقيقيين والفن الجديد، وذلك للتأثير فيهم من خلال كلمات تشيخوف شعره. ولا بد أن نحاول عرض ما عاش عليه تشيخوف، وما حلم به، وما جعله يعانى، وما كان يحب (٢٠).

حُذِفَ ثلث النص للتخلص من كل السطور والإرشادات المسرحية التي تسهم فيما اعتبره تايروف شخصيات ثانوية غير جوهرية، أو أحداثاً غير مهمة، وأيضاً نسيج الواقع اليومي. كما تخلص من لحظات الأحاديث المنزلية مثل شجار أركادينا وشامريف، وشجارها مع سورين بشأن المال، وكذلك لعبة اللوتو، هذا لأن تايروف كان مناصراً للمسرح الشعري. وعند اختزال النص، حاول أن يأتي بما اعتبره فلسفة تشيخوف وموضوع المسرحية الجوهرية، وهو: الكفاح من خلال الصور الفنية الجديدة لتحقيق أسمى حقيقة. وللوصول إلى هذه الغاية، تخلص تايروف من إعادة خلق الواقع، فحول النورس إلى حوار أفلاطوني حول الفن، أو حوار بين تربليف وتريجورين. ويقول سيرجي دوريلن Sergey Durylin - وهو أحد المعجبين القلائل بهذا العرض من بين هيئة النقاد - إن المسرحية عرضت "وكانها حلم تربليف لمشاهدة مسرحية في مسرحه الجديد"^(٢١)، وقال عنها المؤرخ الإيطالي المسرحي إيتور لو جاتو Ettore Lo Gatto إنها عودة غير متوقعة لرمزية ما قبل الثورة. ورأى تايروف أن مناجاة نينا مهمة جداً في هذا المخطط، فهي تمثل تأمل تشيخوف نفسه الجاد الواضح حول وجود بنى البشر، بما كشف عنه كشاعر ومفكر. وحذف تايروف تعليقات أركادينا الساخرة حول الانحطاط ووضعها ضمن موسيقى تشايكوفسكي، والتي ملأ بها لحظات التوقف والصمت ليحول المسرحية إلى خطب حماسية موسيقية سيمفونية. وكان هذا الأسلوب في الأداء وإلقاء الشعر بمصاحبة البيانو من اختراع الممثل نيكولاى خودوتوف Nikolay Khodotov من قبل الثورة. وأحيا تايروف هذا الأسلوب ليعيد تراث تربليف وقوته.

كانت الفكرة الأخرى لتايروف هي الحب بلا أمل، عبر معاناة عميقة. فكل الشخصيات في حالة عشق، "لكنهم لم يشبعوا هذه العاطفة"، ويقول تايروف في ذلك: "إن هذا الحرمان يخلق انفعالا على مدار المسرحية وشعوراً بالقلق الخفي"^(٢٢). كانت حياة نينا الخاسرة تسعى إلى التوفيق بين هاتين الفكرتين وهما: النضال من أجل الفن العظيم الأصيل، والحب المرتجف. وبنهاية الفصل الثالث

وفى أثناء وداعها لتريجورين، كانت كونين ترتدي شالاً أحمر فوق فستانها الرمادي السادة، وأخذت تجرى فوق المسرح ملوحة بالشال وحافة الضوء تتطلق إلى أعلى، وشعرت وكأنها تطير إلى مستقبل جميل، فقد أخذ النورس أجنحته ليطير من بحيرته. انتقل هذا الشعور للجمهور لأن حافة الضوء كانت تعطى انطباعاً بوجود جناحي طائر، وذلك حسبما قال كاشالوف Kachalov لكونين.

ودار الفصل الرابع برمته حول مونولوج نينا الذي تقطعه أبيات تريبليف من حين إلى آخر، ثم يُتلى بمصاحبة موسيقى تشايكوفسكي. وبعد أن أعربت نينا عن هواجسها بخصوص تريبليف، ظهرت وهي ترتدي شالاً أبيض، واعترفت بحبها لتريجورين في نوبة من العزلة والمزلة، لكن هذا الاعتراف له صدى الإيمان - العميق الراسخ المطمئن - بها كمثلة. "لقد كافحت لألقى هذه الكلمات، فالآن أنا ممثلة أنتصر على الأسى والحزن الروحاني لأن هذا هو المسار الذي يتخذه الفنان الحقيقي ليصل إلى غايته من خلال التجارب والخبرات"^(٢٣). وأصبحت كلمات نينا البسيطة هذه شاهداً على صبر كونين وإيمانها. وكانت النهاية التي تمت بمصاحبة البيانو ذات صبغة تشكيلية على نحو كبير، حيث شددت المعنى الرمزي للمسرحية، فهناك الضوء المركز البراق الذي يؤكد وجود النورس فوق البيانو وأجنحته مفتوحة كما لو كان يستعد لإنجازات عظيمة وتضحيات ذاتية.

ويرى قليل من النقاد ضرورة طمئ أعماله الأخيرة بالرغم من كل امتيازات تايروف في الماضي، وذلك في ظل ظروف الحرب ومكانته الهامشية في حقبة المعايير الثقافية؛ لذا قالوا عن النورس التي أخرجها إنها شكل آخر لفكرة تشيخوفية، واشتكوا من عمر كونين والتمثيل الرديء وتضخم الصبغة المايروهلدية في المسرحية. لقد اعتاد مرتادو المسرح الوفرة والثراء على خشبة المسرح المميزين للأعمال الكلاسيكية المعادة، وذلك بما يتفق مع الذوق الستاليني، لهذا صدم هذا الجمهور بسبب "المسرح الفقير" المنتمى إليه هذا العرض. ومن ناحية أخرى، راقى - النورس على نحو كبير - الموسيقيين والفنانين من أمثال سفياتوسلاف ليختر Svyatoslav Richter، ونينا دورلياك Nina Dorliac. وقد سعد

العجوز جايدبوروڤ - وهو أستاذ لتايروڤ - بأسلوب إبراز الصبغة الغنائية للمسرحية من خلال التركيز الدقيق. "إن الفكرة نفسها قد طغت على مفهوم العرض مثل أجنحة النورس المنبسطة، كما طغت على صورة الأداء، وذلك ككشف إبداعي لحركة المسرحية الداخلية التي نشأت على المسرح بشكل منطقي" (٢٤). لقد كادت إحدى الطالبات الشابات تبكي، ولم تنتظر حتى تحترف ارتياد مثل هذا المسرح، وذلك من فرط إعجابها بهذا الإخراج الجديد الدقيق" (٢٥). لكن هذه الصورة الأولية لم تكتمل، فأغلق المسرح بعد أربعة أعوام، حيث شاع عنه صبغة الشخصية الذاتية جدًا، وافتقاره إلى الصبغة الأكاديمية.

في الوقت نفسه، لم يعتزم النقاد الموافقة بسهولة على ذلك الشيء القديم. واعتبرت النورس من إخراج يورى زافادسكى Yury Zavadsky على مسرح الموسوفيت بمثابة رد مباشر على مسرحية تايروڤ، لكنها واجهت اعتراضًا شاملاً؛ لكونها عتيقة، خالية من الأفكار، وغير معنية بأية مبادئ اجتماعية أو جمالية. فكان تريبيليف سلبياً ساكناً مثل أوزوالد لدى إيسن حيث يفتقر إلى أية عزيمة أو كفاح من أجل الجديد. وكانت هناك في هذه المسرحية وقفة صمت بعد كل كلمة فاستغرقت أربع ساعات ونصف الساعة حتى تصل إلى النهاية، فقد كانت عودة بالية لأدوات مبتذلة لمسرح تشيخوف، وليست صياغة معاصرة للمشكلات. فظهرت الحاجة الماسة إلى الأشكال الجديدة.

الفصل الحادي عشر

الإعراض عن التراث (روسيا ١٩٥٠ - ١٩٧٠)

إن الجرس التشيخوفي العام لشيء جيد، لكن الجرس ليس هو المعنى. ولكل مسرحية من مسرحيات تشيخوف معنى خاص بها لا يمكن محاكاته، هذا بجانب جرسها العام.

أناتولى إفروس Anatoly Efros^(١)

إعادة الحياة إلى الأعمال المعتمدة

أضفت قرارات الاجتماعات الحزبية سمات إيجابية على المعالجات الأدبية، ووصفتها بصفات البطولة الملحمية، وذلك حتى من قبل اندلاع الحرب الوطنية العظمى. وكان تشيخوف يتمتع بمكانته الراسخة ضمن الكلاسيكيات الأدبية، لكن عملية انسجام تشيخوف واتفاقه مع البرنامج الحزبي اقتضت واستلزمت بعض الالتواءات الفكرية، وتلك مهمة اضطلع بها في بدء الأمر مسرح الفن بموسكو. كان على النجوم المقربين المميزين - من أمثال فاسيلي كاشالوف - أن يعبروا عن آراء الحزب وتوجهه مقابل مزاياهم تلك. وقد وصف كاشالوف شخصيات تشيخوف في حديثه عنهم في يناير ١٩٣٩ بأنهم "مرتّبون غير واعون، ويحيون للمستقبل... فهم يؤمنون أن الحياة الرائعة سوف تتبع من عظامهم، وتنمو من أجسادهم، وتقوم على تضحياتهم، وذلك فيما يشبه حياة الصفوة من المفكرين الشيوعيين لدينا، الذين يعيشون بإيمانهم ببناء الشيوعية"^(٢). وعندما أخذ الممثل الشاب فيكتور جروموف Viktor Gromov دور تروفيموف، أصرت أولجا كنيير على أن يحترم الطالب الذي اضطلع بمسئولية حملها لنفسه، لأن تروفيموف (الطالب) كان "مفعماً بالإيمان

القوي والحقيقة في ذاته". ثم ينتقل جروموف إلى دور الخال قانيا، ويقول كنيير في ذلك عن شخصية فوينتسكى إنه كان مقاتلا لا يستسلم^(٣).

لكن تغيير روح عالم تشيخوف كان عليه المضي أكثر من مستوى التوصيفات الفردية، فظلت المسرحيات تقاوم التجارب والتدخلات الاجتماعية والسياسية، التي جعلت أصحاب المذاهب لا يتقنون بالمؤلف. ويشتكى ألكسندر فاديف Aleksandr Fadeev - رئيس اتحاد الكتاب - من أن المسرحيات لم تضم فلاحًا واحدًا بارزًا، أو عاملاً، أو مثقفاً. وبالمثل أعرب أحد النقاد الذين كتبوا عن الخال قانيا في تامبوف عن رأى مشابه، يقول: "يا إلهي، ما هذا العالم الممل... إنهم لزمرة مفزعة بشعة من أناس وصلوا إلى الحضيض الاجتماعي"^(٤).

نجح نيمروفيتش في دمج مبادئ الوعظ السوفيتية في الشقيقات الثلاث دون التضحية برؤيته الخاصة أو الإصرار على الجودة، لكن باقي الريبرتوار استعصى عليه. وفيما بين عامي ١٨٩٨ و ١٩٥٩، لم يقدم مسرح الفن مسرحية النورس سوى مائة وعشر مرات فقط، وهذا يمثل ٢٪ فقط من إجمالي عروض أعمال تشيخوف في هذه الفترة. ويقول المدير الأدبي للمسرح بافل ماركوف Pavel Markov إنها "ظلت إحدى المشكلات الرئيسية للمسرح"^(٥). وكان الحل من وجهة نظره المجيء بتفسير صحيح لنينا، دون التبسيط المفرط والتسطيح للشخصيات الأخرى.

وبعد الحرب استطاع مسرح الفن بموسكو أن يترجم العاطفة التراجيدية إلى صفات بطولية، وذلك في مسرحية الخال قانيا (١٩٤٧)، من إخراج ميكائيل كيدروف Mikhail Kedrov، ولأول مرة تغطي شخصية فوينتسكى - من أداء بوريس دوبرونرافوف Boris Dobronravov - على جاذبية أستروف سارق المشهد. وأعرب ماركوف عن الدلالة الاجتماعية لهذا التوجه بقوله:

قبل الثورة كان تمرد الخال قانيا يفتقر إلى المبادرة، وكان تمردًا فاترًا، لكن المفسرين الجدد جعلوا من هذا الرجل الذكي الموهوب مأساة، إذ يغوص في جو

من الكآبة في ظل الوجود اليومي المضطرب. وبهذه المعالجة، نالت شخصية قانيا دلالتها الحقيقية. وبالنسبة إلى شخصية سونيا، فقد نالت بُعدًا فلسفيًا إضافيًا، فتعبر في مونولوجها الختامي - الذي لم يعد ينقل السلوى العاطفية - عن الإيمان الراسخ بالمستقبل^(١).

وتمادى البعض في هذا الاتجاه، فتجد لوبانوف Lobanov يؤدي بروقات الخال قانيا عام ١٩٥٠ على مسرح إيرمولوفا مفترضًا أن منزل قوينتسكي كان مركزًا للنشاط السياسي للحي. ويقدم في الفصلين الأول والثاني النظام القمعي لألكسندر الثالث (فاسم البروفسيور كان ألكسندر)، وتم أداء دور سيريبيرياكوف منذ البداية بحيث يظهر مستحقًا للاغتيال. وكان من المقرر أن تحطم الطلقة التي أطلقت في الفصل الثالث أحد الأواني الخزفية كإشارة للثورة ("الطلقة تعني الثورة" حسبما قال المخرج). وعرض الفصل الأخير على رائحة البارود. "لا بد ألا نثير مشاعر التعاطف والشفقة؛ بل الاحترام لصورة فعل هذا البطل. إننا ننشد بأهازيج الشجاعة والجسارة والحمية والعمل"^(٧). ولم يخرج هذا العمل إلى النور قط.

حقق عرض بستان الكرز على مسرح ماياكوفسكي عام ١٩٥٦ ثيمة الانتقام في شخصية رانيفسكايا التي لعبتها ماريا بابانوفا Mariya Babanova^(٨)، والتي خلعت ثوب الوهم عن بطلتها، إذ كانت في ذلك أكثر حكمة من كبير. لقد عملت بابانوفا مع مايرهولد عن كثب في فترته البنائية؛ ولذلك كان مدخلها إلى هذه الشخصية يتميز بأقصى ما وصل إليه الأداء في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ففقدان القدوة والانفصال عن الوهم كان ينبئ بالنهاية المحتومة؛ لذا تجد شخصية رانيفسكايا تلك مهذبة ذكية ذات كبرياء وبصيرة بقدرها، فقد نأت بنفسها بكل حذر وبشكل غير ملحوظ عما يحيط بها، من سوقية ووضاعة، من قبيل ثرثرة جايف، وخشونة ياشا، وتوسلات لوباخين. لقد فرضت على نفسها حكمًا صارمًا شديدًا، بالرغم من ودها نحو الآخرين. وبمجرد فقدان البستان انتهت حياتها، حيث انتهت دنيا البراءة السعيدة، وفقدت معها الأساس الذي تبنى عليه حياة

جديدة. وفي النهاية، حبست دموعها، وأسدت حجابًا على وجهها ليكون قناعًا لها، ثم انطلقت دونما نظرة إلى الوراء.

جاءت كل عروض تشيخوف في يوبيل ذكرى ميلاده المائة عام ١٩٦٠ في شكل استجابات منهجية ورسمية لقرارات الحكومية. ويبدو أن التحفظ عديم المشاعر في هذه العروض، كان يعكس مقولة الممثل فيكتور ستانيتسين Viktor Stanitsyn - وهو ممثل بمسرح الفن - إذ يقول: "ليس ثمة حاجة إلى إعادة عرض مسرحيات تشيخوف، فالعروض الحالية لا تزال إرثًا لم يتغير من التفسيرات والمشروعات الأصلية"^(٩). وللخروج من تحت وطأة هذا الإرث، وللتعبير عن العصر، اتجه كثير من المخرجين إلى الأعمال المهملة، مثل: بلاتونوف، وشيطان الغابة، وإيفنانوف على نحو خاص.

ويبدو أن مسرحية عدو بلاتونوف (١٩٥٦) لفيلاز Vilar قد ألهمت العرض السوفيتي الأول لمسرحية "بدون عنوان" على مسرح بسكوف في العام التالي، لكنها هوجمت لكونها تجربة بلا معنى، وعملا لا قيمة له. و هوجم عرض ف. إستومين - كاستورسكي V. Istomin-Kastorsky، حيث لم يؤكد الخلفية الاجتماعية، وركز على عنصر الدونجوانية والفارسية، وهوجم عرض آخر بشدة وقسوة على مسرح فاختانجوف بموسكو عام ١٩٦٠ حيث قيل: إن المسرحية غير جديرة بالعرض المسرحي، وهي بهذا الشكل تعد إساءة لاسم تشيخوف^(١٠).

كان يوري زافادسكي Yury Zavadsky - تلميذ فاختانجوف السابق - هو المسئول عن إعادة الأولى لشيطان الغابة (بمسرح موسوفيت ١٩٦٠)، فكان من المقرر أن تكون شخصية العنوان بطولية (وهو نيكولاي مورديفونوف)، لكن ابتعاده عن الآخرين، الذين ظلوا يأكلون طوال المسرحية، حوله إلى شخصية سخيفة مضحكة.

نسبت مسرحية إيفانوف تمامًا، وكانت ماريا كنيبل Mariya Knebel - آخر تلاميذ ستانسلافسكي - قد عرضتها على مسرح بوشكين بموسكو، وواجهت الكراهية العامة للمسرحية، فاستخدمتها لإعادة النظر في المفهوم المقبول لما هو تشيخوفي. ولم يكن سميرنوف يؤدي دور إيفانوف النواح البكاء أو المعاني الشاكي، لكنه اعتمد على تفسير كاشالوف، فوضعه ضمن جماعة مبغضي الفنون والآداب، وجاءت حادثة انتحاره وكأنها موت على مناريس القتال^(١١). وبالمثل اضطر مسرح مالي الذي لم يقدم قط مسرحية كاملة لتشيخوف، إلى أن يعرض له عام ١٩٦٠. ولم يُرد بوريس بابوخين Boris Babochkin - الذي اختير لإخراج المسرحية - أن يبدأ بمسرحية النورس، فتوجه إلى مسرحية إيفانوف هو أيضًا. وكان هذا أول عرض روسي لتشيخوف يوصف بالقسوة منذ عرض فاختانجوف. وسوف تتردد كلمة "القسوة Cruel" كثيرًا في العقد التالي، ولعل شعار هذه الحقبة كان يدعى "الموضوعية الشاملة". فالتوحد مع الأبطال، الذي كان يخلق مشاعر التعاطف في العروض الأصلية، ويعد بمثابة دفاع عنها بجانب التخطيط الواقعي الاشتراكي، حل محلها التساؤل الموضوعي المدعي^(١٢).

ويرى الناقد كروجل H Krugel أنه عندما قام تشيخوف بتقنيح مسرحية إيفانوف، أراد لشخصية دافيدوف أن تحل محل دور العنوان "الذي تحمل المسرحية اسمه كعنوان لها"، وأن يلعبه سazonov أو دالماتوف Dalmatov، وهما ممثلان يتمتعان بالديناميكية والتوهج، ويمكنهما جعل الأزمة المحورية مؤثرة بارزة. أما دور إيفانوف من أداء بابوخين، فكان على العكس، فهو عقيم جاف متحفظ مجرد من الشاعرية والرومانسية، متردد متأرجح، لكنه عومل كشخصية تراجيدية مشكلتها المحورية مشكلة زواج. ولم تكن لديه أهداف أو إرادة للعيش، لكنه ظل يتمتع بشجاعة الأفكار، إذ ظل يناقش مسائل مرضه، وهو يضع قبضته القوية في جيبه، ويتحدث بقوة، وكانت ظروفه أو حالته تلك تعد خطيرة على المجتمع السوفيتي الذي سعى إلى أن يثنى الشباب عن الاشتراك في

ثورته السلبية تلك. كان ذلك تعبيراً ممنهجاً لتوجهات مشابهة في العروض الأخرى لتشيخوف عام ١٩٦٠، لكنّ أياً من توجه - سواء بابوخين أو كنيبل - لم يعد لمسرحية إيفانوف مكانتها ويصلحها، لأن حلولهما كانت تجريبية تشككية بالنسبة إلى بعض مشكلات الإخراج؛ فقد افتقرا إلى الغموض أو إلى الحنين الشجي الذي اتسم به البطل^(١٣).

كانت المشكلة الأولى أن معظم المبادئ اليقينية القديمة - في حقبة خروشوف Khrushchev خفيفة الوطأة - كان قد أُلقي بها جانباً دون المجيء بمبادئ بديلة واضحة. وكان تشخوف من بقايا الماضي الجديرة بالاحترام، فعُرضت أعماله عندما وجد المخرجون السبيل إلى إحيائه، لكن وجوده المتصل كان واضحاً في دوافع كثيرة وأمزجة وأشكال متباينة لدراما هذه الحقبة وعروضها^(١٤)، حتى إن نظرة نيمروفيتش إلى مسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح الفن قد نالها التغيير لدى تفسيرها، عندما حل الممثلون الأصغر عمراً محل فريق التمثيل الأصلي. وبدا ذلك التفاؤل ساذجاً، فتجد شخصية الذي آمن بصدق بحسن حظه لا تكاد تتجو من ويلات الحرب الوطنية الكبرى وتوابعها من حرب باردة. لقد قام فيرشنين - الذي لعبه بولدومان - بمهمة أخلاقية أكثر عنوبة من حبه لماشا، مثلما اعتقد كثير من المواطنين السوفيت أواخر الأربعينيات، بأن العمل من أجل الشيوعية كان أسمى من الطموح الشخصي. أما الآن، فقد بدأت الحياة الخاصة، وليست الخدمة العامة هي ما يُسمح بها كأول اهتمامات الفرد. وأضفى ممثلو الجيل الجديد على أدوارهم قيماً مختلفة أكثر حميمية بجانب حساسية الستينيات ومشاعرها، عندما لم تجسد السعادة التي تكهنت بها شخصيات تشخوف للمستقبل. ويمثل أ. ف. مياجكوف A. V. Myagkov دور توزنباخ البطل، من خلال مسرحية فولودينييه، فهو "يخجل من السعادة"، وهو هادئ مسالم، لكنه ودود ومستعد لتفهم الآخرين. أما ماشا التي لعبتها ميروشيشنكو Miroshichenko فكانت بحق "طائر الممر"، إذ لم تسمح لأي شيء بالوقوف أمام حريتها، وحل الالتزام الشخصي محل الطاقة الروحانية لدى تاراسوفا Tarasova ومحل قلبها الذي يفيض بالمشاعر،

وبذلك أمكن لميروشيشنكو أن تقسو على زوجها ولا تبالي بهلوسة إيرينا، ولم تنصت إلى موسيقى المشهد الختامي. أما إفجينى إفستيجنيف Evgeny Evstigneev فقد قام بدور تشيبيوتكين كشخص أحرق أخرق مضحك الهيئة، وليس كطبيب وأديب. فقد أصبح دجالاً مدعياً ساخرًا مريد المشاعر، ثاقب الأعين، وهذه الصورة قصد بها أن تحاكي تشيخوف النكد المشاكس. أما تشيبيوتكين الذي لعبه أرتم Artem فقد كان مثيراً للشفقة، وكان أداء جريدوف مؤثراً لبساطته الساذجة، لكن إفستيجنيف لم يثر الشفقة ولا التعاطف، إذ أكد السخرية والتهكم^(١٥).

الشقيقات الثلاث لتوفستونوجوف

مرة أخرى أعيد التفكير في الشقيقات الثلاث بما أوجد أول تحرك جريء نحو إعادة الرؤية والتفسير بجدية، هذه المرة من إخراج جيورجى توفستونوجوف Georgy Tovstonogov على مسرح البولشوى الدرامي في ليننجراد عام ١٩٦٥، وذلك مع اقتراب انتهاء حقبة "نوبان الجليد". وباستثناء نيمروفيتش، كان توفستونوجوف المخرج الوحيد الذي يتمتع بالخبرة السياسية والمهارة الحرفية لرأس الأولمبياد المسرحي السوفيتي لمدة ثلاثة عقود. وكان لقاءه حتمياً مع تشيخوف بعد عروضه المنقحة المهمة لأعمال: المعتوه لدوستوفسكي، والهمج لجوركي، وويلات الفطنة لجريبودوف. وكانت الشقيقات الثلاث مسرحيته المفضلة من بين أعمال تشيخوف، لكنه رفض "الإرث القائم على الأدبيات النقدية، وكذلك على الرؤى المسرحية"^(١٦). وكان عرضه إلى حد ما بمثابة اختبار لتحديد الصلة بين الحياة المعاصرة ومسرحيات تشيخوف. لقد أراد توفستونوجوف إيجاد دلالة معاصرة في مأساة الأبطال المحبين إليه - باستثناء ناتاشا - هؤلاء الأبطال الذين أثاروا مشاعر متضاربة. وكالمعتاد، اتبع توفستونوجوف معايير تقنيات مسرح الفن من حيث مرحلة التحضير والبروفات، لأنه لم يعتزم منازعة عظمة إنتاج نيمروفيتش عام ١٩٤٠ أو التنازع بشأن منهجيته. وكان عرضه الشقيقات أكثر صبغة مسرحية وخيالاً من صبغة نيمروفيتش الطبيعية، لكنه افتقر للانسجام

الداخلي أو التوافق والصبغة الشاعرية للحياة، تلك العناصر التي وجدت في الإخراج المبكر^(١٧).

حدد توفستونوجوف الفكرة الرئيسية، واعتبر أن المخرج لا بد أن يسأل أولاً: "هل الزمان فقط والنشاط المحيط هما ما يجعلان الناس لا يعيشون عيشة الفطنة والجمال والإيجابية؟"^(١٨). وكان على الضمير السوفيتي الحديث أن يرجع معظم الذنب إلى الشخصيات نفسها وإرادتهم الرخوة. فمن الواجب مواجهة عدم اكتراثهم وقسوتهم، وليس تبريرهما. "فلا أحد يمكنه أن يوفق بين تعاطف تشيخوف مع شخصياته وقسوته الشديدة نحو نقاط ضعفهم"، وذلك حسب رأى توفستونوجوف الذي أصر عليه^(١٩). وقد أخذ يستكشف "جدلية التعاطف" و"القسوة" ليستنتج أن ثمة نمطاً خاصاً من المشاعر يلزم لإنتاج تشيخوف. لقد كان تغريب بريشت مناسباً، فلا بد للمرء أن ينأى عن الشخصيات ليجد القسوة تجاههم. أما في العرض الفعلي، فإن الحميمية التراجيدية للشخصيات تخفي ميل المخرج إلى أن يصبح حاكماً صارماً^(٢٠).

بذلك كان توفستونوجوف واضح التناول بشأن فهم "القوة التدميرية للأفعال واعتراض تشيخوف على ذلك"^(٢١). وقد جذبت فكرة "القتل الجماعي"، وتلك عبارة استخدمها ليصف إخفاق الشخصيات الشديدة في تجنب الكوارث بالرغم من درايتهم بالمبارزة الوشكة بين سولينى وتوزنباخ. "إن ثيمات المثقفين وعلاقتهم بالحياة من أهم ثيمات الفن الحديث... وفي مسرحنا تتجسد ثيمة المثقفين في سلسلة من العروض. وتعد الشقيقات الثلاث لتشيخوف حلقة طبيعية من الخطاب الأعم..."^(٢٢). هنا تكمن الصبغة المعاصرة للعرض؛ فلم يكثر توفستونوجوف كثيراً بالحريّة الأخذ في الكشف أوائل الستينيات، إذ رأى أن الترخيص السطحي لوّث الجيل الذي اشترك مع الشقيقات في تجميد الإرادة، إذ أسلمن طواعية منزلهن لحيوان ناتاشا الفوضوى. وأخفق المثقفون في تأسيس معيار أخلاقي جديد؛ وبذلك أسلموه للمستغلين. لقد كانت سمة المسرح الروسي ونغمته الحديثة طوال الستينيات هي النشاط المحموم والغنائية الشاعرية والاحتجاج. أما موضوعية توفستونوجوف التطهيرية فكانت تسبح ضد هذا التيار، وعطلت بذلك كثيراً من معاصريه^(٢٣).

لم يسامح توفستونوجوف أبطاله فيما لا يخص البلاغة والطلاقة أو اللاحركية، لكنه قدر قيمتهم الروحانية ونقاء سريرتهم، ولم يقل من شأن مثالياتهم ولم يسخر من عدم حركيتهم، لكنه حاول إيجاد دلالة وشاعرية ليضيفها على غاياتهم العقيمة، فرتب الصراعات بحيث تكشف كل شخصية - ما عدا ناتاشا - الألم الذي تشعر به بسبب العدمية، ومدى استحالة السعادة. وكانت أولجا (زيناييدا شاركو Zinaida Sharko) التي اشتاقت إلى التجارب الجديدة، لكنها لم تستسلم، أما إيرينا (إميليا بوبوفا Emiliya Popova) فكلبت نفسها، إذ وافقت على الزواج بالبارون، لكنها بدت فارغة جوفاء بعد افتراده. وتمتعت ماشا (تاتيانا دورونينا Tatyana Doronina) بالسعادة المستحيلة، لكن حياتها تبددت باختفاء حياة فيرشينين^(٢٤). وأدرك فيرشينين - الذي لعبه إيفيم كوبليان Efim Kopelyan - بحذر ويقظة مسئولية الثقيلة، لكنه استمر في طريقه لأنه من الشائن أن يكون المرء عاطلاً باغضاً للفنون. وكان سوليني (كونستانتين لافروف Konstantin Lavrov) رجلاً تجرد بقسوة من نصيبه من التعاطف، فتاق في ألم إلى رفيق لروحه، وعلى النقيض منهم جميعاً؛ فقد أدت لودميلا مكاروفا Lyudmila Makarova دور ناتاشا بدقة لتخلق جسراً قوياً مع حياة الواقع، إذ رفضت خوض المعركة حسب قواعد الشقيقات.

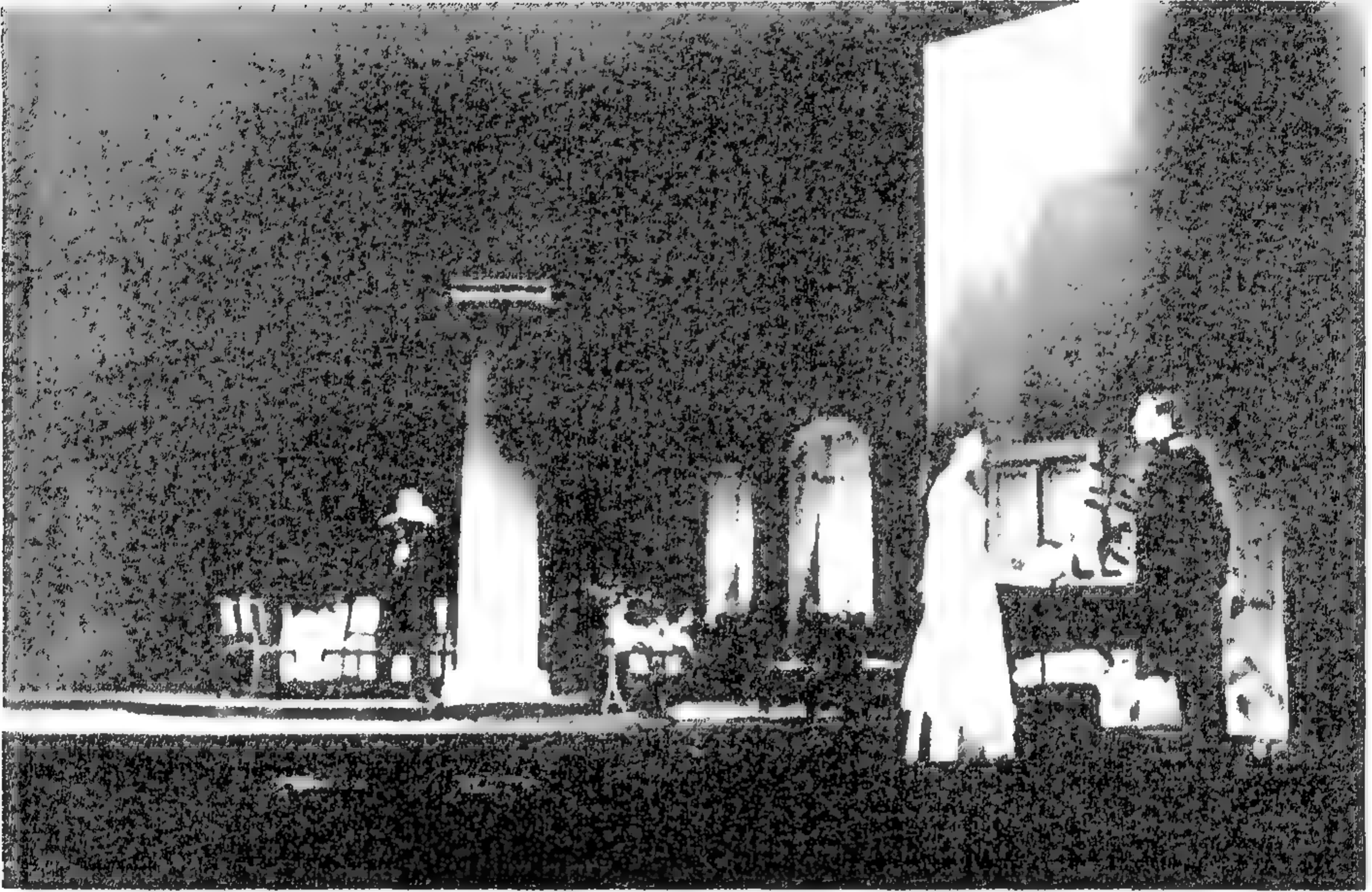
أكدت النغمة الملحمية للعرض على رياح التاريخ التي هبت من خلال حياة الشخصيات، ووفرت المصممة صوفيا يونيفتش Sofiya yunovich فراغاً ضخماً لخشبة المسرح لتجعلها تتمتع بالهواء الطلق والاتساع. وأوجدت تفاصيل للحياة الواقعية، لكنها رتبت في متسع يقابل الرياح، بما أثار صورة الحركة لدى الزمان، ولدى روسيا. وفي الحال جذبت الجمهور اللوحات السوداء والبيضاء والرمادية الجمهور، حيث تربي هذا الجمهور على تقنيات السينما، وبالمثل فإن عربات المسرح كانت بمثابة "الصور المقربة"، وهي تقنية أخذت عن مسرحية المفتش لمايرهولد. لقد أراد توفستونوجوف أن يشاهد الجمهور الشخصيات بشكل مباشر ليروا أعينهم، ولذلك زج بالمقطوعات الثنائية الموسيقية بينهم. ولم يشعر المشاهدون بالارتياح، إذ اقتربوا من نشوة توزنباخ الحالمة وعشقه لإيرينا. "فالشاشة العريضة" يمكنها أفراد ماشا وفيرشنين عندما يعزلان في نشوتهما، ثم

لتبرز سولينى وتوزبناخ في لقاءاتهما الحاسمة، ثم تأتى بالشقيقات في النهاية وجها لوجه مع جمهور الصالة (٢٥).

ثمة مهمة أكثر تعقيداً للسينوجرافيا، إذ كان ذلك محاولة جريئة لتصوير ضغط الزمن المنذر في مسرحية تشيخوف. فلحظة أن حاول توفستونوجوف أن يضفي دلالة على مرور الزمن غير ذى المعنى، تغيرت كل معايير العرض التشيخوفي، فلم تكن الحالة المزاجية والجو المسرحي محورين، بل شُددَ عليهما بأسلوب جديد. وقد أبطأ توفستونوجوف من مسيرة الوقت وسرعته، ومد الدقائق لتطول، وقاطع الحوار بوقفات صامتة طويلة متصلة، وحدد الجو النفسى في الفصل الأول بقوله: إن أهم حدث كان موت الأب قبل ذلك بعام. وتخلل الفصل بكامله شعور بانتهاء تأجيل الأحداث لمدة عام، فالآن "على المرء أن ينظر إلى الحياة في تقدمها وتراجعها" (٢٦).

بدأت الأحداث مع دقائق الساعة، وألقت أصوات الساعة المتصلة بدلالة قدرية قائمة طوال العرض. لقد دُمِر الوقت المتبدل الأحلام، وكبت الآمال، وحطم الجميع. وخفقت أنغام الفصل الأول البهيجة الرنانة تدريجياً لتصبح نغمات الحزن العقيمة والأسى والألم المعنوي. وطالت المسافة بين ما هو مثالي وما هو حقيقي طولاً لا نهائياً. وتوالى الفصول، ومع تتابعها أصبح التنفس أصعب، وتدمرت الآمال مع مرور الوقت الذي لم يسعف سوى ناتاشا، حيث فتح لها الأفاق، فهناك: الأبناء، والعلاقات الغرامية، والغرف الجديدة. في الفصل الأخير، أخذ توفستونوجوف يوسع من حدود خشبة المسرح إلى أقصى حد. فهنا تعانق فكرة الطبيعة الشخصيات، وإن كانت طبيعة غير مكترثة بما يجرى على جمالها. ولم يتأثر الإيمان بقدرات الإنسان على الاحتمال بمسيرة الزمن ومروره - حتى مع عدم اكتمال هذه القدرات (٢٧).

وكان تأثير ذلك فى الجمهور عميقاً، ويوجز الكاتب المسرحي ليونيد زورين Leonid Zorin ذلك قائلاً:



(٢٢) عرض توفستونوجوف للشقيقات الثلاث. مسرح جوركي الدرامي، ليننجراد ١٩٦٥.
الصورة المقربة لتوزينباخ (سرجي يورسكي) وإيرينا (إيميليا بوبوفا)، وفي المقابل الامتداد
الملحمة للديكور في الفصل الثاني. وأعلى الخشبة نجد سولينني (كونستانتين لافروث).

إن هذا الإنتاج الدرامي العميق يعد تراجيديا، إلا أنه ليس تراجيديا تُسَبط العزيمة؛ بل تدعو إلى الفعل. إنها تراجيديا تتطلب حسابًا حاسمًا تجاه الخمول والوهن الاجتماعي، الذي قد يُحوّل الخير والأمانة، بل الإيمان بحياة أفضل، إلى أشكال من اللامبالاة ومسامحة الشر (٢٨).

لقد كانت دعوة مهمة في وقت كان الركود فيه هو سمة العصر.

كان إيمان توفستونوجوف المطلق بقدرات البشر يتعارض مع حالة اليأس المتزايدة، فبعد مرور فترة من الزمن خفت فيها الوطأة في عهد خروشوف و Krushchev، سرعان ما عادت القبضة الحديدية في عهد بريجنيف Brezhnev، وانعكس شعور انعدام الأمل باللجوء أكثر إلى تشيخوف. وتقول المؤرخة المسرحية تاتيانا شاخ أيزوفا Tatyana Shakh Azizova في إشارتها إلى إحياء العروض أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات:

إن عالم تشيخوف الشهير يبدو غريبًا على مسرحنا اليوم، لقد أصبحت الحياة اليومية المتنوعة المكسدة بالشخصيات أكثر جفافًا وعقمًا، وأقل تفاصيل. وهناك شعور باللامنزلية لغياب الجدران، وهي الحدود الخارجية للمنازل، فالناس يعيشون في العراء يواجهون الرياح. وقد توجد المنازل والجدران القوية، لكنها قوة القلاع. إن فكرة الحياة كسجن قد أخذت في الظهور كنزعة فنية (٢٩).

في عام ١٩٦٩، عرض ليونيد خايفت Leonid Kheifets الخال قانيا والشخصيات بالفعل حبيسة المنزل. وأوحت خشبة المسرح بالقفص الضيق. فهي مجرد صدع رمادي مستطيل تقف فيه الشخصيات بصعوبة، وهم منتصبون أو يتحركون أو يتنفسون. وطورت هذه الصورة في ضيعة ميخالكويف كونسالوفسكي Mikhalkov – Konchalovsky الشبيهة بالمتاهة في فيلمه الذي ظهر عام ١٩٧١ اقتباسًا من المسرحية، والنقط أودلف شابيرو Adolf Shapiro النسق نفسه في عرض تاللين "الشقيقات الثلاث" عام ١٩٧٣، حيث عاشت أسرة

بروزوروف في منزل صغير بجدران مرتفعة، وليست له أبواب أو نوافذ، وكانت إضاءته خافتة متبددة. ولم يُظهر المخرج الحديقة في الفصل الأخير، فلم تستطع الشخصيات التحرك في رحاب الطبيعة أو بحريتهم. في نهاية المطاف، كان أندريه يعدو على خشبة المسرح وراء كرة مطاطية كبيرة، ويبدو ذلك محاكاة لمقطوعة من مقطوعات الشغل الحركي لستانسلافسكي. وقفزت الكرة لتصدم الأسوار، لكنها لم تبتعد كثيرًا، فظل القفص قفصًا.

تمجيد إيفانوف

دار الصراع في الخمسينيات والستينيات في المسرحيات الجديدة لأربوزوف Arbuzov، وروزوف Rozov، وفولودين Volodin حول معارضة طبقة المثقفين لما هو معتاد ومبتذل، فهذا صراع بين جيل عن الحالمين المثاليين الإيجابيين مع جيل من المنهوكين السلبيين، فكان ما هو صحيح وما هو خاطئ أشياء نسبية، لكنه في عام ١٩٧٠ زاد تعقد هذه الفروق بسبب نشر مسرحية صيد البطل لفامبيلوف Vampilov (والتي لم تعرض إلا عام ١٩٧٦). فبطله زيلوف ذو السمة التشيخوفية في مزجه الفوضوي للأمال والحقارة، أفرز سلسلة من الأبطال ذوي التعارض المماثل. وناقش الممثل والمخرج أوليج إفريموف Oleg Efremov شخصية البطل زيلوف ليقارنه ببخورين Pechorin بطل لارمنتوف القديري في عصرنا هذا، في حين أشار أناتولى سميليانسكى Anatoly Smeliansky إلى إيفانوف الأكثر صلة.

أصبح نموذج زيلوف "البطل المفقود" المتناقض مع نفسه، والذي لا ينسجم مع بيئته المحيطة، هو النمط السائد في السبعينيات. ولم تكن مجرد مصادفة أن يلعب إفريموف دور رودين الفضولي لتورجينييف في الأفلام، ودور زيلوف في المسرح، بجانب قيامه بإخراج إيفانوف بمسرح الفن بموسكو، وذلك في فترة تقدر

بثلاثة أعوام (١٩٧٦ - ١٩٧٨). وأدى ممثلون آخرون شكلا مميزا أيضا لهذا النوع، فهناك أندريه ميرونوف Andrey Mironov يمثل رودين في التليفزيون، ودال Dal يمثل أدوار بيخورين وزيلوف، وكذلك فون كورين Von Koren في فيلم عن المنازلة لتشيخوف (١٩٧٣)، والتي أعيد عنوانها بشكل له دلالة ليصبح: "إنسان طيب شرير"، فأعيدت المنازلة بحيث تكون قتالا بين الأقطاب متمثلاً في شخصية البطل. في السبعينيات - ومع ندرة المسرحيات الجيدة - لجأ الممثلون عادة إلى توجيه طاقاتهم الإبداعية نحو الكلاسيكيات مع إعادة إحياء الشخصيات التي طواها النسيان أو تقديم قراءات جديدة لأدوار شهيرة بالفعل. وينعكس نقل نمط زيلوف الشهير إلى الماضي في الإعادات العشر الكبرى لإيفانوف بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٧٨^(٣٠). فهذا العمل اعتبر مُستعصياً على التمثيل لمدة ثمانين عامًا. ولقد كانت مسرحية تشيخوف المبكرة مناسبة تمامًا لفترة الركود. لقد عاود الظهور ذلك الجو الخانق القديم لدى طبقة المثقفين الروس، فهناك الفتور الاجتماعي، والتهكمية؛ والضمير المريض المحتضر الذي ابتلى بخيانة المثاليات. وكان كل عرض - بمجرد افتتاحه - يدخل في جدال مع العروض الأخرى.

أما عرض إيفانوف من إخراج مارك زاخاروف Mark Zakharov و م. شتاين M.Shtein على مسرح لينين كومسول عام ١٩٧٥، فقد أذهل الجمهور بسبب اختيار البطل. فقد كان إيفجينى ليونوف Evgeny Leonov - أشهر ممثل كوميدي في الاتحاد السوفيتي - قصيرًا ممثلاً الجسم، وذا وجه سلطوي (فقد كان المعبر عن هذا الوجه في الرسوم المتحركة السوفيتية). لكن ذلك لم يكن سوى ارتداد إلى شخصية إيفانوف الركيكة التي سبقت شخصية المعاني النبيل لكشالوف عام ١٩٠٤. وتكمن الجاذبية في التشابه بين الممثل وبين كل من يجلس بين الجمهور، وهذا ليس بهاملت روسي؛ وإنما شخص ذكي شديد الكآبة. وقدم ليونوف نمط المثقف من الجيل الأول ذي الأصل الفلاحي، وهو يخرن ممتلكاته ويصبيه الهم لما ينتظره منه الآخرون.

جعل زاخاروف وشتاين الشخصيات بمثابة تجسيدات للأفكار فتجد لقوف LVOV يحلم بإعادة هيكلة كونية شاملة للحياة، وأنا بتروفتا وساشا تسعيان إلى الحب القاتل المتسلط، وبوركين غارقاً في خططه للثراء السريع، وليبيديف ذا ميول إصلاحية للإنسان عموماً. ويركز كل منهم على فكرة محددة، ولم يبق سوى إيڤانوف دون تركيز على فكرة بعينها. واتفق ذلك مع إصرار تشيخوف على أن مأساة إيڤانوف تكمن في الحاجة إلى فكرة محورية. وحاول كل شخص صياغة إيڤانوف بحسب رغبته، في حين ظل هو محروماً وغير مدرك للأمور، يبكي في ظل ضغوط كل ما هو مطالب به (٣١).

أوضح وجود السكر وزجاجات الشراب، ما وراء المراثاة، وذلك منذ المشهد الأول الذي ظهر فيه بوركين. فالمسافة بين إيڤانوف وبيئته وضحت بفضل رجاحة عقله وعدم لجوئه إلى الشراب وليس بفضل فيضه الروحاني كما في العروض السابقة، واستغلت العناصر التراجيدية في شخصية أنا الأمومية المتعاطفة مع مرض إيڤانوف والمحركة للجانب الأفضل منه. وقد ظلت تنظر إليه كبطل شبابها القادر على إتمام الإنجاز العظيم من الزواج بيهودية، وسوف تعانقه معانقة طقوسية وكأنها تباركه، وجاء ذلك من أداء الممثلة الرشيدة للنحيفة إينا شيركوفا Inna Churikova، وعندما صرخ في وجهها قائلاً: "أخرسى أيتها الساقطة" ذاب وجهها في نور بسمتها المشعة، وعندما سقطت مغشياً عليها في نوبتها كان إيڤانوف يحلق إلى الفضاء في فتور، وقد عمي عن ماضيه ومستقبله، وقتل نفسه لأنه لم يستطع الاندماج في أسرة ليبيديف الصحية، وإن كانت سوقية.

دحض زاخاروف التقليد البطولي مرة أخرى عند تصويره للحيز التشيخوفي. فخشبة المسرح التي صممها و. تفاردوشكي O. Tvardovsky، وم. ماكوشنكو M. Makushenko كانت فسيحة مفتوحة تحفها الأشجار يميناً ويساراً لتعطى شعوراً بالدهليز المظلم الذي يقف فيه إيڤانوف كما لو كان في سجن. أما المساحة أعلى المسرح، وهي ضيقة ليبيديف فقد كانت صورة طبق الأصل من

مساحة أسفل المسرح وهي ضيعه إيڤانوف، فتجد الأبواب الفاعرة والنوافذ الفارغة والأرضية العارية تمامًا على خشبة المسرح، بما يؤكد التكافؤ في الخواء والفراغ. وقد يتم إيڤانوف رحلته أعلى المسرح أو أسفل المسرح، لكنه لن يكون هناك فارق، فلن يهرب من ذاته. وتؤكد انعدام الحركة بسبب التكرار والرتابة والخمول، وامتد التكرار إلى السطور والحركات والإيماءات، فبد إيڤانوف ظلت تقوم بنفس إشارات إبعاد الذباب، وفي النهاية سمع صوت طلقتين، فهو انتحار مزدوج للشخصيات التي لم تفهمه، وللجمهور الذي فهمه (٣٢).

بعد عمل أوليج إفريموف Oleg Efremov مديرًا فنيًا لمسرح الفن بموسكو لمدة سبعة أعوام، انخرط هو أيضًا في جدل إيڤانوف عندما شرع في إنتاجه الخاص للمسرحية بعد عرض زاخاروف مباشرة (وسوف يقول عنها بعد ذلك إنها أفضل عروضه التشيخوفية). وكان تشيخوف نفسه قد قال ذات مرة أن الحاجة إلى الإيمان والمثاليات والقلب الخالي تعد "مرضًا أخطر من الزهري والعجز الجنسي". ورأى إفريموف أن هذا تحليل لحقبة هو. لكنه اضطلع بتحديث تشيخوف فألبس توزنباخ سترة من قماش الرنيم (قماش قطني متين)، كما أسماها.

قد يقع المخرجون المعاصرون أحيانًا في وضع عبارات مضادة في ظل معركة العبارات والنغمات والوقفات والإشارات المتعددة، فيقوم هؤلاء المخرجون بوضع الصرخات اليائسة موضع الحديث، ووقفات الصمت موضع الإيقاع المحموم، وكبح المشاعر موضع الإيماءات الباكية، لذا يبدو أبطال تشيخوف المحرومون من فكرهم - في نظر المتفرج - شخصيات خشنة قاسية مفتعلة (٣٣).

وابتكر دافيد بوروفسكي David Borovsky منظرًا فذاً للإنتاج الروسي: فتجد خشبة مسرح خالية تحيط بها واجهة منزل أرستقراطي محفوف بصفوف الأشجار. فهي تتميز بسمات ديكور مسرح الفن بموسكو الكلاسيكي لسيموف ودمتريف، لكن واجهة الإمبراطورية القوقازية لم تعط شعورًا بالدفء بأعمدتها وحجراتها الإضافية ونوافذها المعتمدة الإضاءة؛ وإنما أعطت شعور الأطلال.

المهجورة. وتجد فروع الأشجار العارية في فصل الخريف وقد اخترقت الجدران لتعطي تفاعلا وتداخلا عجيبين بين الداخلي والخارجي، مثلها مثل الأوردة التي تراها وهي تسرى عبر جلد الجسد الواهن. أخذ إيفانوف يجوب المكان ولا يجد موضع قدم يجلس فيه في تلك الطبيعة المحتضرة المتهدمة وكأنها خربة منهوبة. وأخذ يكرر عبارته "إن أرضي لترمقنا وكأنني بئيم".

هذا الشعور باليتم اكتمل في الأداء الرائد لإنوكنتي سمكتونوفسكي Innokenty Smoktunovsky الذي كان أسير حرب، فوسم أدائه بسمّة الأشباح، لتزداد هذه الصورة إن نظرت إلى وجهه الشاحب، ونظراته الهزيلة، وصوته الغيبي. وتقوم شهرته على مسرحية المعتقد من إخراج توفستونوجوف؛ حيث قام بدور الأمير ميشكين. وكان إيفانوف هذه المرة بطلا مهذباً مصقلاً نشيطاً حساساً ومتوترّاً، جاءت مزاجيته الكثيبة رد فعل لضمير مفرط الإحساس ينتظر الكثير من ذلك العالم. وقد كان إيفانوف يمثل هذا الضد لليونوف، فكان أمير الدانمارك الحقيقي وفقاً لرؤية كاشالوف، فهو نبي أو مسيح مخلص يذوب خجلاً لعجزه عن دفع ديونه، أو إخفاقه في الوفاء بالتزاماته.

ظل إيفانوف المثلث بالشلل الروحاني يمشى وكأنه مريض بدأ المشي في أثناء النوم، فقد يتجمد في مكانه بلا حركة ويمسك بسترته الأنيقة ولا يدري ماذا يفعل بيديه الطويلتين الرفيعتين. وكان حديث الآخرين مملاً مرهقاً له؛ إذ منعه من التذكر، فكان "صوته الذي لا يكاد يسمع"^(٣٤) يجعل مناجاته مجرد اجترار للذكريات. نظر إيفانوف هكذا إلى الموت وكأنه الحرية السعيدة، ولم يسمع صوت طلقة النار قط، فالضيوف يتجاذبون أطراف الحديث في منزل ليبيديف في انتظار المشهيات، وبدأ العرس لكنهم رحلوا ليكشفوا عن رجل انكب فوق أرضية المنزل^(٣٥).

افتتح إفريموف المسرحية بأحد أجزاء الفصل الثاني ليعيد الفرضية القديمة للتفسير، فتجد ضيوف الحفلة يتناقشون في أمر إيفانوف، قبل العودة إلى الفصل

الأول. وعلى عكس تقاليد فرقة مسرح الفن بموسكو المعتادة، لم يكن إيڤانوف يظهر بالأبعاد الثلاثة مثل باقى الشخصيات. ومثلما في إخراج مايرهولد لمسرحية أندرييف Andreev الرمزية حياة الإنسان، تجد سيدتين عجوزين كئيبتين تجلسان تحيكان خيوطهما على الجانب الأيسر في النصف الأول، وعلى الجانب الأيمن في النصف الثانى كأنهن ربات القدر. وكان إفريموف معجبًا بساشا وقدمها دون سخرية، لكنه خفف من دور النساء في قدر إيڤانوف ليؤكد تعليق تشيخوف بأن مبدأه الرئيسي في هذه المسرحية لم يكن السماح للنساء بإخفاء مركز الجاذبية الموجود خارجهن. ومركز الجاذبية هذا بالنسبة إلى إفريموف كان دمج اكتئاب إنسان محتضر مع ركود عصره وكآبته.

كانت الكلمة الأخيرة من نصيب عرض إيڤانوف الذي عرض على مسرح بوشكين لينتجراد عام ١٩٧٨، من إخراج أ. ساجالتشيك A. Sagalchik، ذلك العرض الذي اتخذ موقفًا وسطًا. فايڤانوف الذي قدمه إيجور جورباتشيف Igor Gorbachev كان مفكرًا وراثيًا وصاحب ضيعة أصيلة راسخة، وهو كثير التردد أمام مطالب الحياة. وتأجل كل شيء، ولم يصل شيء إلى نهايته. أما إيڤانوف هذا فكان أقرب إلى الخال فانيا: فهو منغمس في عالمه تمامًا، حتى إنه لا يمكنه الخروج منه ليقاتل. وأوحى تصميم م. كيتايف M. Kitaev بوجود حديقة عتيقة؛ فتجد نبات اللفلاف المتضخم وقد وصل إلى حجم الأشجار الاستوائية العملاقة، ووسط هذه المزروعات الشاحبة، تجد بيانو أنا ومكتب إيڤانوف تعلوه الأوراق القاتمة مثل جذوع الأشجار. لقد كانت الحديقة مقبرة، تقف شخصياتها على حافة الهاوية. وكانت تلك رؤية انتقامية ومقاومة للمنزلية، لقد اختفت النباتات عندما قتل إيڤانوف نفسه، ليترك خشبة المسرح خالية تغمرها بقعات الضوء وكأنها ميدان مكشوف يستعد لإنشاءات مستقبلية (٣٦).

يميز السطر المقتبس من مسرحية شيطان الغابة، والقائل "حرب الجميع ضد الجميع"، هذا الجو الذي ساد تلك العروض، حيث لا تواصل بين الشخصيات التي

لا تكثر بعضها ببعض، وتجد الأبطال نوى المشاعر الشجيرة والتعبيرات اللاذعة. وقد كان كل من ليونوف وسموكتونوفسكي وجورباتشيف - وهم في الأربعينيات من أعمارهم - ممثلين من جيل لم يقم أبطاله الدراميون بقتل أنفسهم. وكان إيفانوف في كل عرض يمثل مبدأ أخلاقياً معيناً؛ فهو الدمعة عند ليونوف، والتهذب عند سموكتونوفسكي، ورفض استغلال القوة والسلطة لقتل شخص آخر بالسهم عند جورباتشيف. لقد صحت المسارح وعدلت من تشيخوف بأن أضفت على إيفانوف خصائص وسمات محددة بوضوح، لكن العروض بدت جزئية، غير مكتملة، قائمة على تنافسات محسوبة، والرغبة في دحض الآخر وليس التوفيق والتوحيد^(٣٧).

ورأت ماريانا سترويفا Marianna Stroeve في الستينيات أنه بمجرد محور العاطفة الفياضة التقليدية ولحظات الصمت ذات المعنى،

دخل النص التحتي في الحال في نسيج النص. وفاضت قسوة الوعي - في بابوخين وتوفستوجونوف وإفروس - عن عدمية الحياة المجردة من المثالية، وهذا الفيض بفضل كلمة تشيخوف المملوءة بالأسى والمرارة. وبين هذين النقيضين - تشيخوف القاسي وتشيخوف العاطفي - ضاع تشيخوف بشكل يصعب إدراكه، تشيخوف الذي ظل يؤمن بالإنسان إيماناً راسخاً رغم كل شيء^(٣٨).

إفروس الرهيب

أثار أناتولي إفروس - من بين المخرجين الثلاثة الذين ذكرتهم سترويفا - جدلاً عظيماً. لقد تميز إخراجهُ للنورس على مسرح لينين كوموسول بموسكو عام ١٩٦٦. وللشقيقات الثلاث على مسرح مالايا برونايا العام التالي، بالحدة والحسم والذكاء والصخب، وقال بعضهم إنها عروض لامعة براقة وذكية، في حين رآها بعضهم الآخر فجة سوقية.

بدأ إفروس عمله في النورس بقوله: "لنتخيل أننا أول من يعرض النورس تمامًا، بدون العبارات المعتادة الطنانة في العروض الغنائية ذات الوقفات الصامتة، بدون أى شكل من أشكال تراكم النزعة التشيخوفية، لنعمل بهمة ونشاط"^(٣٩). لم يكن ذلك شاقًا، إذ كان إفروس يميل إلى تحويل أية مسرحية إلى تعبير ذاتي محتدم محموم مع منح مشاعره الشخصية أبعادًا كونية عامة، وجعل من عروضه في منتصف الستينيات موضع اعتراف في نظر الجمهور، فيه الاعترافات بالذنوب والتجرد الروحاني والصفح والغفران. لقد كان مسرح إفروس في فترة الركود يضطلع بوظيفة الكنيسة، وإن لم يتخذ نغمتها.

ونتيجة لذلك، ولأن النورس مسرحية تعالج عذاب الفنان، قسم إفروس أحداثها إلى صور سلسلة، فتجد البحيرة الساحرة تطمسها صورة المشنقة التي سيثنق عليها تريبليف فيما بعد، ثم تعود صورة القفص: فأصبحت خشبة المسرح الشبيهة بالمشنقة تبدو منصة غير مطلية من الألواح الجديدة المحاطة بسور غير مزخرف يحيط بالفراغ، ولا يمكن اختراقه بضوء أو منظر طبيعي. وعندما تحول السور إلى جدران الحجرة، لم يكن هناك دفء العيش، فظل البيت سجنًا.

ويقول إفروس "من الغريب أن تشيخوف لم يكتب المسرحية من وجهة نظر تريجورين، لقد تعاطف مع نينا وتريبليف... ولا أعنى أن رؤيتنا المسرحية هي رؤية تريبليف، إلا أنني أزعم أنه أسمى من تريجورين"^(٤٠). وأصبح تريبليف في الواقع كل شيء في الدراما، وكل شخصية فيها حددت وفقًا لعلاقتها بهذا الثائر الشاب، الذي رأى فيه إفروس ألكسندر بلوك Aleksandr blok المحتمل. وكان قائلنيتين سميرنيتسكى Valentin Smirnitsky قد أدى دوره هذا كشخص قلق طفولي مفرط النشاط.

تخلص إفروس من التقاليد الروسية لتشيخوف من قبيل المحادثات الفاترة، والعلاقات المتداخلة، والنغمات الموضوعية، بل الوقفات الشهيرة والحالة "المزاجية"، أى الجو الشعري والمرايا التي طالما اعتُبرت جزءًا لا يتجزأ من

دراما تشيخوف منذ أوائل مسرح الفن. لقد كان إفروس ضد الشاعرية الغنائية بشدة في هذه المسرحية؛ حيث جردها من الرومانسية، وحول التصادم "الكوني" للشخصيات الوحيدة في العالم المعاكس المبغض إلى مأساة نثرية، لكنها مكتملة الأركان. فلم تستطع الشخصيات التواصل؛ حيث دُفعت إلى المواجهة المباشرة دفعا، فعجزت عجزاً قاتلاً عن التقارب^(٤١).

ويلاحظ الناقد رودنيتسكى Rudnitsky أن الصيحات والصرخات والأنين والتأوهات الهستيرية تتبع من كل جوانب المسرح، كما لو كان تشيخوف قد تربى في شقة مشاع ذات مطبخ واحد، وحمام واحد، وأربعين ساكناً، مثل جمهور المتفرجين. ولم يخش الممثلون اعتناق صبغة المعاصرة أو تقرب تشيخوف إلى التجارب المألوفة؛ لذلك ملأ إفروس المسرحية بالموضوعات والمشاعر والسمات المأخوذة عن كتاب المسرح الذين ظهروا بعد الحرب، مثل فيكتور روزوف Viktor Rozov، وإدوارد رادزنسكى Edvard Radzinsky، فأخذ عن روروف فكرة الشباب المتحمس الصارم المتصادق مع عالم المنافقين، وفكرة عدم انسجام الموهبة مع الزيف، وأخذ من رادزنسكى مسحة السخرية اللاذعة.

لقد كانت الشخصيات تعادي بعضها بعضاً بأسلوب قذر وقبح، فتجد أولجا ياكوفلغا Olga yakovleva في دور نينا - المقابل لتريبليث - عملية، ونفعية، واثقة بنفسها، وطموح، وكشف إفروس عن رغبتها الجامحة في الشهرة والمجد المهني بما جعلها الخائن الخطر لتريبليث، فتري جسدها المتناسق وهي ترتدى اللون الأسود في بداية المسرحية داخل المسرحية؛ وهي تركع على حافة المنصة وتستخدم مناجاتها للغزل الموجه إلى مشاهير العاصمة أكثر منه إلى المؤلف الولهان. وعندما اختفي تريبيث في خزي من فشله، فقدت نينا اهتمامها بالعبقريّة الشابّة المعقدة لتتوحد مع "جمهورها".

وأخذت تنصب شباكها لتسحر تريجورين وتأسره في المشهد المشترك بينهما وهي لا تكاد تنصت إلى مشكلات الكاتب حسبما تلاها ألكسندر شيرفيندت

Aleksandr Shirvindt. وبنهاية الفصل أمسكت بعصا صيد رفيعة مرنة وأخذت تقطع بها الهواء في نوبة مجنونة من الغضب إشارة إلى حسيتها الدفينة. ورأى فيها تريجورين المذهول مثل جمهور موسكو، حيواناً مفترساً استيقظ في هذه المنطقة الإقليمية النائبة. وأضفى إفروس العدالة الشعرية على نينا فكافاً جريمتها التي لا تغتفر ضد تريبليف بالمرض والعمل في أحد مسارح إليتس، جزاءً على خيانة فنان.

لاقت النورس رد فعل شديد الغضب والمقت. فهرع الجميع للدفاع عن تشيخوف بكل العبارات المعتادة المكررة، لكن إفروس لم يحتج، ثم اعترف فيما بعد بأنه قد جرد المسرحية من صبغتها الشاعرية التي لا غنى عنها، فقد اعتقد أنه سيجرد المسرحية ليكشف عن دلالتها العميقة، وذلك بطريقة بريشتية، لكنه أدرك عدم نظره إلى الشخصيات بالعطف الكافي، فقال إن الممثل الحديث يجد صعوبة في أداء تشيخوف لأن خبرته الداخلية ضحلة، ومن هنا ينبع صخب الجدل وضجيج دراما حوض المطبخ. وبعد سنوات قليلة، أرجع إفروس قلق الممثلين في عمله الأول لتشيخوف إلى طبيعتهم الضعيفة الرخوة، وهذا تشخيص سببي لأسلوب عرضه للمسرحية وللجيل المسرحي بالكامل^(٤٢).

ولاحظ ناقد غربي أن فن تريبليف هو فن شخص منفي، لأنه اضطر إلى العيش وحيداً، وينعكس هذا الموقف في عمله وفي معارضته الشديدة العنيدة للمؤسسة الفنية. وتشارك عروض إفروس في هذه السمة، فهي عدوانية لكنها غير مستقرة وغير دائمة، وتبحث عن مناهجها الخاصة^(٤٣). وبرز هذا العنصر عندما فكر إفروس في إخراج الشقيقات الثلاث عام ١٩٦٧، فقد كان يقضى الشتاء في منطقة يالطا المهجورة النائبة، وشعر حينئذ بحدة بما تخيله عن شعور تشيخوف بسببيريا الفاترة. لقد كانت صورة المنفي، صورة الانسلاخ عن الحياة، صورة البعد عن موسكو واستحالة الوصول إليها. وظهر المبدأ الميتافيزيقي في المسرحية من مشكلة النقل^(٤٤). (وسأل إيقي ليتفينوف Ivy Litvinov ذات مرة عن السبب وراء إحجام الشقيقات عن مجرد شراء تذاكر سفر والانطلاق) لقد نظر إلى موسكو

من خلال ذاكرة المنفى الشفافة كونها جزيرة نائية للسعداء، حيث الحياة ثرية حقيقية؛ وبذلك تصبح الشقيقات الثلاث مسرحية عن الوطن الروحاني المفقود.

صمم كل من فيكتور دورجين Viktor Durgin و أ. شرنوفا A. Chernova حيزاً فارغاً خلفيته مطلية بالأشجار السوداء وعليها أعشاش طيور مهجورة. ثم تجد شجرة أخرى تشبه شماعة المعاطف، وأوراقها حديدية تقف بعناد وسط خشبة المسرح، مثل شجرته البلوط الأسطورية، في قصيدة بوشكين التي لا تتوقف ماشاً عن قراءتها. وهناك قطع ديكورية أخرى مثل المقعد العثماني الضخم الذي احتل ربع الأرضية، وجهاز الجراموفون وبوقه الذي يشبه أزهار اللبلاب، والبيانو الضخم وساعة الحائط التي ليس لها عقارب وقد بزغت نحو قوس البروسينيوم، حيث التقت الأشياء والتشبيهات المجازية كأنها حجرة إكسسوارات مسرحية ظهرت تحت ضوء القمر. وكان اللون الأخضر هو السائد كما لو كانت خشبة المسرح ترتدي ستره عسكرية قيصرية.

أخذت فكرة المنفى تتحسر تدريجياً. فكان كل شيء في البداية يتصف بالتفاؤل والأمل، وتلك خلفية لما سيأتي، وتسمع طوال هذا موسيقى الفالس الغنائية المأخوذة عن الفيلم التشيكي متجر الشارع الرئيسي، والعزف مندفع متعجل وجذاب ومغري. هذه المغالطة التاريخية دمرت في الحال شعور البعد التاريخي لتحدث ألفة مع الجمهور، كما أعادت الذكرى إلى مسرحية العرس لفاختانجوف، وهي مسرحية تراجيدية هزلية عرضت بمصاحبة الموسيقى الراقصة.

وتحدد التدني والانحدار إلى مرحلة القنوط واليأس بملابس الشقيقات الأنيقة، فألوانها تتغير من فصل إلى فصل، من الأخضر إلى الأخضر الرمادي، ثم إلى التقليمات السوداء. ولم يفعل رجالهن سوى الشكوى وفلسفة الأمور على الدوام. وكان المستقبل لمن ينجبن فقط، مثل ناتاشا وبروتوبوبوف، أما الشقيقات فكن عقيمات.

كانت ناتاشا الأكثر أدبًا - من بين مبغضي الآداب والفنون - في المعارضة المعتادة بين أسرة بروزورف المهذبين وأعداء الفنون الأفجاج، في حين كان سولينى الأفضل تعلمًا وسلوكًا. ولم يكن الصراع صراعًا على الذاتية أو على المنزل، بل على ملكية الثقافة. فكانت إيرينا المتعملة بأكثر مما يلزم تعمل في مكتب بريد، في حين ينتهى المطاف بتوزنباخ الفائق الدقة والحساسية في مصنع طوب: لقد أبعدت طبقة المتقنين إلى حافة النشاط الثقافي. وعاش الأسياد والخدم في حالة خوف من الطرد، فكان اللحن الرئيسي يتمثل في عبارة "لا تبعدنى".

أخرج إفروس المسرحية بالأسلوب الذي ربما استخدمه تربيليف، فقد عرضت بشكل عاصف دون أنصاف أنغام أو مضايقات، فتجد كل شكوى بسيطة تنفجر لتصبح مشاجرة صاخبة. ولأول مرة في أي عرض روسي لتشخوف تجد الدافع الجنسي مهمًا، فتجد ناتاشا لديها رغبات لا يمكن لأندريه البارد الفاتر أن يشبعها، فأخذت تبرر اتخاذ عشيق لها، أما إيرينا فكانت متقلبة متساهلة جنسيًا ومثيرة، وإن لم تفرط في عذريتها، وكانت ماشا مفترسة متوحشة، وأولجا تُقمع وتُقمع. وفي مشهد الوداع لا يحلم فيريشنين بلحظة بقاء، بل يرفض مجرد التأخير، ونظر نيكولاي فولكوف إلى ساعة الحائط معلقة فوق أكتاف ماشا، وأشار إلى أولجا بأن عليها أن تسرع^(٤٥).

لاحظ الناقد فاديم جايفسكي Vadim Gaevsky أن ضحكات تشيبوتكين النمل خارج المسرح في الفصل الثالث جاءت قبل ظهوره لتشبه الأنين الذي قد يعلن دخول الممثل التراجيدي في المسرح اليوناني القديم^(٤٦). ويسرع ليف دوروف Lev Durov ضئيل الجسم أشعت الشعر رث الهيئة إلى خشبة المسرح، وهو سليل أسرة عريقة من المهرجين، وقد أخذ يلوى جهاز الجراموفون ويرقص بجنون رقصة اليأس الكثيرة على ألحان الجاز. وأخذ يتلوى وينتفض مثل عروسة من الورق وصلت إليها الكهرباء، وهنا يعبر عن قنوط المتقف ومقت الذات للعجز عن تحسين أى شيء أو كسر دائرة الكذب.

كانت الرؤية الأكثر راديكالية قد جاءت في شخصية توزنباخ الذي قام به ليف كروجلى Lev Krugly، فقد غاص توزنباخ في السخرية وظل يرقص الفالس طوال المسرحية. وكان مونولوجه الأول عن "الحنين إلى العمل الشاق" بمثابة أنشودة حماسية خرقاء، حيث أخذ يتلوى ليصل إلى كلمات الذروة "حان الوقت". وصعق الجمهور عند رؤية التقابل الحاد بين ما تكهن به تشيخوف والعمل الإجبارى طوال الخمسين عامًا السابقة. لقد خلق إفروس وصلة قصيرة بين حقتين مختلفتين، وذلك وفق رؤية سمليانسكى Smeliansky، وذهل الجمهور، عندئذ أخذ توزنباخ يلقي بكلماته الأخيرة في مونولوجه الشديد التهكم ليقول: "س — و — ف أع — م — ل"، وخلال خمسة وعشرين أو ثلاثين عامًا "س — و — ف يع — م — ل ال — جم — يع، ال — جم — يع".

وسقط قناع السخرية هذا في الفصل الأخير عندما بدّل البارون سترته بستر مدنية من قطعتين وقبعة للعمل. وتلحظ بصمة تشارلى شابلين حين يجوب البارون خشبة المسرح في خطوات تشبه خطوات الباليه، إذ تحرك نحو المشاهدين ونحو إيرينا ليقول في يأس ولهفة للحب: "قل لي شيئاً"، فترد إيرينا: "ماذا؟ ماذا؟ ماذا؟" بصوت قاس متعقل وبائس. وحتى هذه اللحظة، كانت شخصية إيرينا سلسلة من الوقفات الجميلة الكثيرة الصمت كما لو كانت تمثّل في مسرحية تريبليف الرمزية. وأخذ توزنباخ يرقص بإيماءاته المبتكرة الداعية إلى رقص الفالس صائحاً: "لا، لا، لا" يقولها كل مرة بمزيد من الرقة والحسم. إنه الوحيد الذي يتوق إلى التغيير، والانتقال إلى ما وراء حالة الجمود والسكون، كما كان في طريقه إلى القتل، بما أضفي نهاية عميقة التشاؤم على المسرحية.

كان عرض الشقيقات الثلاث لتوفستونوجوف في ليننجراد أكثر ضبطاً للنفس وانسجاماً ومراعاة للمعنى الفكري للمسرحية، لكنه أقل بكثير من ناحية القوة العاطفية. وبالطبع لم يكن فاضحاً مثل ذلك العرض الإفروسي الذي وضع حدّاً لتشيخوف "الأكاديمي" وأيديولوجية التفاؤل؛ ليقول بأن إحياء القانون الأخلاقي فقط هو الذي سيغير الظروف. وتكالب الجمهور على شباك التذاكر وفقدوا وعيهم فى أثناء العرض بسبب التزامح، فقد وجد الجمهور في رقصة تشيبوتكين ما أدركوه

عن فظاعة ذلك القرن الرهيب، وتبددت أحلام الحياة الأفضل أمام كوابيس الفضاء
الماضية والقادمة.

لكن النصر عمره قصير، حيث هوجم العرض "وواجه التوبيخ لسخريته من
العمل"، و"لإصراره على الانخراط في جدل ضد عرض مسرح الفن بموسكو بأن
واجه المفهوم الإيجابي الجوهرى لمسرح الفن برؤية سلبية وجنوح إلى ما هو
مبتذل في حياة ركيكة فارغة جوفاء". ووقعت أنجلينا ستيبانوفا Angelina
Stepanova - التي أدت دور إيرينا في إخراج نيميروفيتش للشقيقات الثلاث -
على عريضة إدانة في صحيفة برافدا، ويرد إفروس:

عند محاسبة ذاتي أجدني مقتنعا بأنني عرضت على خشبة المسرح إخراجا
ينبع من حبي لتشيخوف، ومن رغبتى في جعله ضروريا، وليس بحسب فوق
الواقع، وفوق المعاناة والأسى والحزن. إن حبي يريد هضم كل ذلك، إنه ليس حبا
أعمى لا يدرك المسافات الفاصلة بيننا وبين المؤلف، إنه حب يمكنه قبول هذا
البعد، فهي مسافة ملوثة التغيرات في الحياة والفن" (٤٧).

ومُنِع العرض أوائل عام ١٩٦٨، قبل أشهر قليلة من قيام الدبابات السوفيتية
بوضع نهاية مبكرة لربيع براغ.

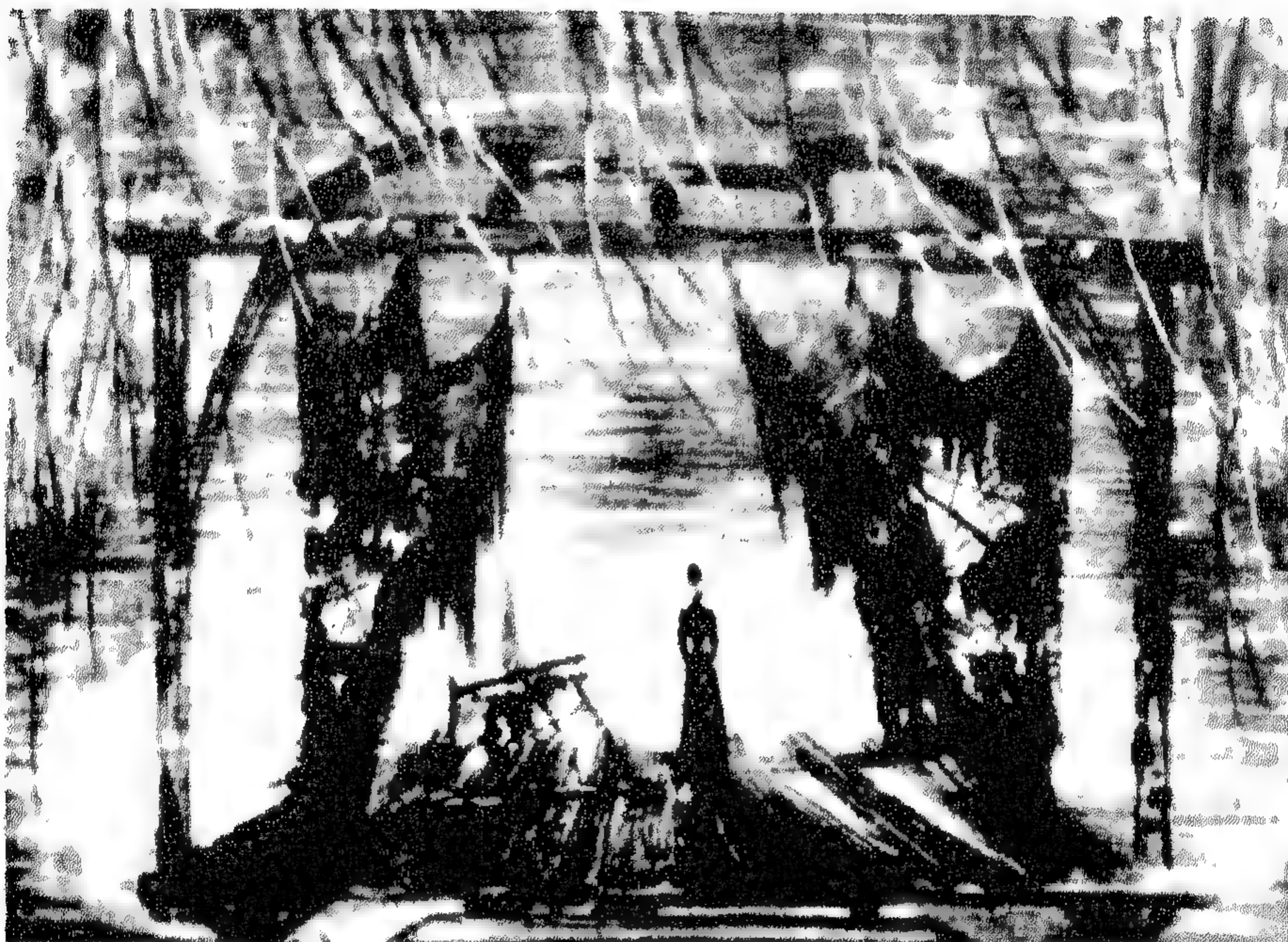
ميلاد نوارس جديدة

استمر استغلال تشيخوف كحجة للجدل الجمالي طوال هذه الفترة، فتجد
بوريس ليفانوف Boris Livanov يقدم متوازيا يقابل هاملت في عرض النورس
على مسرح الفن عام ١٩٦٨، أما إينار ستنبرج Enar Stenberg ففي مناظر
مسرحيته "الفن الجديد" نجد مسرحة للحياة، تلك المناظر التي لم تحقق مناظر
مسرحية ترييليف فحسب، وإنما حققت أيضا مناظر مسرحية تشيخوف، وذلك في
شكل خشبة مسرح تشبه الطاولة، وهناك مناظر مسرحية واضحة لتمثل المنزل
وحجرة الرسم والبحيرة لما كان يجعله سانسلافسكي منزلا وحجرة رسم وبحيرة.
وأنزل ألواح الخشب المزعجة الصوت العجيبة الهيئة من حيز أعلى خشبة المسرح

(الشواية) ليصنع بها سجنًا. أدى كل ممثل الدور الذي اختاره المخرج لحياة الشخصية فوق خشبة المسرح مرتديًا قميصًا أبيض ومعطفًا أسود يذكّرنا بالدانماركي الكئيب، وينتقد و. سترزنوف O. Strizhanov مونولوجات ترييليف انتقادًا شديدًا، فقد أخذت مسرحياته الرمزية مأخذ الجد (وعندما قام سرجي دينتسكي Sergey Desnysky بهذا الدور فيما بعد، طُلب منه أن يقلد روميو). وكانت أركادينا مليونيرة أنيقة تشبه في ملابسها ملكة الدانمارك، وصبغت عباراتها المسرحية المفردة المميزة بالأسلوب الجروتسكي للكاتب المسرحي السويدي دورينمات Durrenmatt. وتحولت نينا وماشيا إلى رموز الحب السماوي والحب الأرض الدنيوي، وكانت ماشيا مثل أوفيليا المخدوعة. وقد يكون ذلك التحليل نافعا عند تحليل ترييليف، لكن هذه الرؤية جعلت المسرحية دراما فردية ميلودرامية، لا تختلف كثيرًا عن مسرحيته القصيرة التمثيلية^(٤٨).

لقد نُظر إلى النورس لأوليغ إفريموف Oleg Efremov على مسرح سوفرمينيك (صيف ١٩٧٠) كرد فعل قوي لمسرحية ليفانوف، حيث أصبحت الحياة اليومية رمزًا ساميًا، ووُضعت أشكال متنوعة من كتابات تشيخوف الأولى لإظهار الشخصيات التي تحيا للفن فقط، أو تتمنى أن تحيا له فقط. لقد لصق بنص تشيخوف كل المكائد الحغيرة الداخلية، وكل الحقد والضغينة وخيبة الأمل التي تراكت في مسرح سوفرمينيك عبر السنين، فحاول إفريموف تحويل تشيخوف إلى كاتب كاريكاتيري، إذ كان ناقمًا ساخطًا على هذه الشخصيات الحسنة التربية، وأخذ يملأ المسرحية بما أصاب الستينيات من خلل مميز لتلك الحقبة. فعلى حد تفسير إفريموف: "لا أحد يمكنه اختراق كيان الآخر، فكل شخصية منطوية على ذاتها"^(٤٩). وحتى حينما يكون هناك إثارة لمشاعر الآخرين، نجد أيضًا أن الشخصيات تبقى منعزلة.

حتى الاعترافات والبوح الخاص يمكنهما أن يمارسا بلا قيد، فليس هناك من يصغي، ولا شيء هناك تصل أصداؤه إلى شيء آخر. وكانت الحركة المسرحية لتريجورين - في أثناء تبيان مكنونات حياته الأدبية لنينا - من أفضل الأجزاء المثيرة، فقد وضع الاثنان الزهريات وسط الخشبة وأبرزاهما لتصبح بمثابة طعم لديدان.



(٢٣) تصميمات اينار ستنبيرج للفصل الرابع من النورس. إخراج بوريس ليفانوڤ، مسرح الفن

بموسكو ١٩٦٩.

وبحلول نهاية الفصل الثاني؛ جمع المخرج جميع الشخصيات على الخشبة وهم يشربون ويتشاجرون ويكونون البغض بعضهم لبعض وأخذوا جميعًا يثرثرون ويتحركون في آن، ولا يبالي كل منهم بمن حوله. وحينما أطلق تريبليف على نفسه الرصاص من بندقية الصيد، كان صوت الطلقة قد سبق نظراتهم إليه، بحيث يشبه التوبيخ والعار لكل المتورطين^(٥٠).

كان عرض النورس هو آخر عرض لمسرح سوفرمينيك، ذلك المسرح الذي أسس لجسد مثاليات جيل الستينيات؛ فكان إغلاقه يشير إلى التخلي عن مبادئ الكمال الشخصي تلك. وأنداك نُعت إفريموف بمخرج عهد السُّبات لمسرح الفن بموسكو، لكن فرقته - وعلى نحو رمزي - رفضت إلحاقه هناك.

الفصل الثاني عشر

اهتياج في عصر من الركود (روسيا ١٩٧٠ - ١٩٩٠)

منذ خمسة عشر عامًا، كونك لم تشهد عروضًا لمسرحيات ليوبيموف وإفروس؛ هو الشيء المماثل لعدم قراءتك لأعمال نوفي مير.

أ. مينكن^(١) A. Minkin

موت البستان

كان الطابع الرثائي هو الأكثر تقبلاً لتناول مسرحية بستان الكرز خلال فترة الخمسينيات من القرن الماضي. أعلن ابن مسرح الفن بموسكو يوري زافادسكي Yury Zavadsky أن موضوع المسرحية هو "جدولة الزمن المنصرم... أو أنه الرغبة في الإمساك بالوقت - إيقافه - هي الإيقاع الداخلي للمسرحية"^(٢). ولكن فيما بعد إنشاء مسرح ثوسوفيت كان الوقت في بستان الكرز يمر رغم أنف الجميع، فلم يُرد أحد أن يعيد الزمن أو أن يتبرع بدموعه ليشارك شخصيات طمرت في التراب أحزانها. وكانت فكرة مسرح الفن بموسكو عن عالم مستقر أبطاله رحلوا إلى الأبد، وبلا رجعة، قد قُتلت تناولاً بحلول الستينيات، وكذلك القراءات التي تفترض رؤية موحدة للمسرحية. ولكن ظلت ثمة مقاومة ما ترفض تغيير الأسلوب التقليدي للإخراج.

بإعادة عرض المسرحية على مسرح الجيش السوفيتي ١٩٦٥، تفادت ماريا كنيبييل Marriya Knebel دعاوى التجديد والنزعة الجديدة إلى القسوة، واستمرت في تقديمها بوصفها تجربة أخلاقية. ولقد أثارها في البداية السؤال الذي مفاده: "هل شخصيات تشيخوف قادرة على أن تنفض عن نفسها تراب الماضي وتتحول إلى المستقبل؟"، وتجنب الشروح الاجتماعية، ففي رأيها "أنه قد مر وقت طويل لنكتفي

من بستان الكرز بعرض رحيل الطبقة الأرستقراطية وصعود الطبقة البرجوازية"، وإنما ما كان يشغل كنيبييل هو الثبات الإنساني في وجه الضياع.

يبدو لي أن تشيخوف في آخر مسرحياته، قد فهم جيدًا ماذا يعنى أن تفقد شيئًا تحبه بلا حدود... وكل واحد منا قد فقد، وسوف يفقد بستان الكرز الأثير لديه. وكل منا... يكافح من أجل الحفاظ عليه. وفي اللحظة التي تفقد فيها البستان تظن أنك فقدت كل شيء، لكن الحياة تستمر، وتمدك بما هو أغنى ألف مرة من أية خسارة^(٢).

تماشيًا مع هذه النزعة التفاؤلية؛ فإن رانيفسكايا التي جسدت شخصيتها دوبرزانسكايا Dobrzanskaya أثارت الإعجاب وليس الشفقة أو الرثاء، وذلك في الطريقة التي تعاملت بها مع نكبتها.

للوصول إلى حالة المجاز والاستعارة فإن ماريا كنيبييل ومصمم الديكور يورى بيمينوف Yury Pimenov قد قاما بأسلوب الحياة القديمة. ابتكرت الستائر الطائرة صورة لا تنسى عن البستان والحياة المصاحبة له، فالستائر تحركت إلى الداخل والخارج على نحو يوحى بحركة الحياة، بجمال أخاذ، خالية من أية وظيفة عملية. ولكي تُعرض هذه المسرحية بدون بستان حقيقي، وتقوم بذلك مخرجة تدربت في مسرح الفن بموسكو، فإنه يعد إبداعًا لا يقل في تطرفه عن مبالغة توفستونوجوف في الأحداث والعواطف. لكن هذا التجديد من ناحية أخرى لم يحظ بكل التقدير؛ لأنه - كما هي طبيعة مسرح الفن بموسكو - أظهر العالم في العرض مستقرًا ومتكاملًا^(٤).

كان لزامًا على أي تفسير جديد يتعارض مع تقليدية مسرح الفن بموسكو أن يبدأ بالتفكير في البستان نفسه. وفي عام ١٩٠٤، وعلى الرغم من المحاولات الجادة لبيلي ومايرهولد، فإن تجسيد البستان على المسرح لم يكن رمزيًا بالقدر الكافي؛ وذلك لأن القصة كانت وثيقة الصلة بأحداث هذه الفترة. وفي فترة

السبعينيات - ومن ناحية أخرى - بدأ بزوغ كثير من الأسئلة: لماذا لا تدافع الشخصيات عن البستان؟ وماذا يمثل البستان لهم؟ كان على مسرح الفن إما أن يرتقى بغنائياته ومرثياته وإما أن يتبرأ منها. وقد اختار الحل الثاني، مبدئياً حالة السقوط والفراغ وليس الجمال الذي قدر عليه الهلاك. في مسرح تاللين للشباب عام ١٩٧١ لم تكن هناك فروع بيضاء مزهرة على المسرح. ولكن فضلاً عن ذلك نجد تحديدات باهتة لأوراق الشجر والزهور التي بدأت بشكل غير ملحوظ تتساقط أمام جدار البيت الخرب، الذي كان أثاثه معصوباً بأغطية قذرة. لقد كانت دراما شخصية رانيفسكايا - فيما مضى - توضع في الصدارة، لكنها هنا قد احتلت مكانة عادية بين باقي الشخصيات، وذلك لسببين: أولهما أن المخرج أدولف شابيرو Adolf Shapiro تراجع عن انحيازه إليها، والسبب الثاني هو أن الشكل البالي للبستان يتناقض مع ما يقال عن بهائه القديم. وهنا كانت الفكرة الرئيسية هي إظهار التناقض بين واقع البستان وأوهام قاطنيه عنه.

كان مسرح تاجانكا لعدة سنوات، وتحت إدارة يوري ليوبيموف، هو محور المخالفة الفنية المرخصة، حيث تُفضّل الكولاجات الأدبية والمواد الشعرية على المسرحيات الكاملة، ولقد طبق ليوبيموف تقنية بريشتية، والتي تحمل فيما بين السطور وتحتها رسائل معادية للنظام يتلقفها جمهوره الشره. وكانت طريقته مخالفة لنظرة المخرج إفروس؛ لكنه في عام ١٩٧٥ قام ليوبيموف بدعوة إفروس لإخراج مسرحية بستان الكرز على مسرح تاجانكا بفرقة تاجانكا نفسها، تراجع إفروس بشكل مؤقت عن ازدواجيته الشديدة الوضوح في أسلوبه في العرض، وتبنى أسلوب مضيفه: (القص واللصق / الكولاج)، والذي ربما كان أكثر مغامرة مما عُرف في عروض تشيخوف. ولكي يخفف من حدة التفسير الرمزي المحمل على المعنى، لجأ إلى البساطة التصويرية وأسلوب الأداء المرح المختال. أمست بستان الكرز مسرحية عن الناس الذين قدر عليهم الهلاك، الذين لا يستطيعون سماع وقع أقدام القدر، أو لن يواجهوا الواقع.

ولقد طوقت مسرحية بستان الكرز التي أخرجها إفروس بالشخصيات وهى
تغني في حزن بالغ أغنية إبيخودوف:

سئمت العالم وصخبه،
سئمت أعدائي وأصدقائي.
آه لو كان قلبي مؤتسًا،
بلهيب الحب المرتجى.

(هذه الأداة الكئيبة لا بد أنها لاقت استحسانًا عند المخرجة جالينا فولتشيك
Galina Volchek التي حاكتها حين أخرجت المسرحية نفسها على مسرح
سوفرمينيك في السنة التالية). هذه اللازمة المتكررة كانت تغنى على فترات بشكل
آلى تقريبًا، ذلك أن أحدًا من الشخصيات لا يفعل أي شيء بتعمد وروية.

طالما امتدح ليوبيموف وبروفسكي Brovsky - مصمم ديكور منزل
ليوبيموف - الاقتصاد في الديكور المسرحي، فنجد فراغًا موظفًا غير مزدحم بقطع
الديكور والأثاث، لذلك نرى أن إفروس - بحذر شديد - قد دعا فاليري ليفنتال
Valery Levental (وذلك قبل إنشاء مسرح البولشوي البذخ) ليضع له تصميمًا بهيًا
من الناحية البصرية وديكورات مثيرة للمشاعر، آخذًا لمحة من بستان جورجو
ستريلر Giorgio Strehler، حيث كسا خشبة المسرح والممثلين بالبياض. ستائر
بيضاء تتماوج مع النسيم وبورتريهات عائلية منثورة في كل جانب، ومقبرة بيضاء
مملوءة بالزهور في منتصف المسرح، مفعمة بكل بقايا المنزل التشيخوفي. وكما
هي العادة مع إفروس قدم الديكور المسرحي مجازًا مكشوفًا يظهر معنى العرض.

وكان للعرض أن يفشل حين فُكَّت رموزه بهذا الشكل الصاخب، لولا أن
أنقذه الأداء القوي للممثلة آلا ديميدوفا Alla Demidova الممثلة ذات الفتنة الشاعرية
الشديدة، وكذلك فلاديمير فيسوتسكي Vladimir Vysotsky المطرب ذو الصوت
القوي الوتري، والذي كان عماد مسرح التاجانكا. أدت رغبة إفروس - في
التركيز على الثيمات المفردة، مع توفير عناية أقل تجاه الشخصيات الثانوية - إلى
إفراد رانيفسكايا ولوباخين، مجردًا إياهما من سياقهما الاجتماعي المعهود^(٥).



(٢٤) تصميم فاليري ليفنتال لبستان الكرز، إخراج أناتولي إفروس، تاجانكا، موسكو ١٩٧٥:
تجسيد للحنين.

حاولت ديميدوفا في تجسيدها لشخصية رانيفسكايا أن تؤكد ذكرياتها المعذبة عن باريس وحبيبها، لكن ماضيها انفجر عبر الهستيريات العنيفة المعرودة، مما جعلها غامضة لمن يحيطون بها. كانت لديها لهفة (على حد تعبير ديميدوفا) إلى باريس: "أجل، إن التبغ في الوطن جيد المذاق، ولكن زوجها مات هناك، وهناك غرق طفلها ذو السبعة أعوام"^(٦). وبذلك كان عقلها متقلبًا متأرجحًا. من الصعب التخلي عن البستان. ولكن من المستحيل البقاء والموت هناك. بصرامة عصبية جسدت ديميدوفا كلا من انحطاط ثقافتها وتوهج انحلالها. كان جمهور التاجانكا متنبهاً للرسائل السرية، فكثير من الجمل العابرة أمست تعمل على نحو دلالي، فمثلاً حين تقول: "سوف أشرب القهوة" تُستقبل لديهم وكأنها تقول: "سوف أشرب السم"، وكذا "الشمس مالت إلى المغيب" مرت عبر الجمهور وكأنها بداية سفر الرؤيا في الكتاب المقدس. ابتسمت بهدوء لدى عودة جايف ولوباخين من المزارد العلني، وسألت - وكأن الأمر لا يعنيها - ببساطة: "من اشتراه؟"، هذه الابتسامة المعقدة السابقة للموت، ربما كانت أكثر اللحظات وضوحًا في عرض إفروس.

كانت ماريا كنييل هي أول من أوحى - على نحو حذر - بثمة علاقة حب بين لوباخين القروي الحديث الثراء وسيدته السابقة. أحب لوباخين - الذي جسده فيسوتسكي - رانيفسكايا بألم وحنان شديدين، وفهم مدى عبثية مشاعره. كان هادئًا ومتواضعًا في حلته البيضاء وشعره الذي يلامس كتفيه، لقد حبس حتى صوته القوي في حدود صارمة. هذا اللوباخين كان واحدًا من الذين قضوا حياتهم وفقًا لتوصيف تروفيموث: "لديك أصابع مصقولة ورقيقة تصلح لفنان، ولديك روح نقية وشفافة". لقد قاده شرف مشاعره تجاه رانيفسكايا إلى هاجسه الداخلي السابق بأن دوره في نهاية القصة سيكون دور "الفأس في يد القدر".

حين سمعت رانيفسكايا بالبيع، صرخت وانهارت كما لو كان الرصاص قد أطلق عليها الرصاص صوب أحشائها. ثم لم يعد صوت لوباخين مقيّدًا مكبوحًا،

وكل الاحتفالات بعريضة جلفة، مصمًا ذاته عن صوت المشاعر الإنسانية. كانت رقصة "السيد الجديد" مجازًا آخر هذه المرة عن مستقبل روسيا. لحظة أن بدأت رانيفسكايا في بكائيات تشنجية، أخذت أنيا تجوب المسرح بحماسة، وتحدثت مستثارة عن بناء بستان جديد، متناسية ألم أمها.

باقتراب نهاية المسرحية، فقدت رانيفسكايا الهشة كل شيء. وإذا بعباءة حِداد سوداء وضعت على كتفيها، وهي تحاول جاهدة أن تتشبث بالفرع المفرد من شجرة الكرز الممتد إلى منتصف صالة الجمهور، لكنها سقطت وتركت تنتحب في يأس. وبانبثاق لحظة الوداع، جلست بجوار بندوق الإيقاع يدور حولها في حلزونية سوداء كثيفة، وسمح لها أن تتحدث إلى المنزل: "حياتي، شبابي، سعادتي، وداعًا". أخذها الآخرون بالقوة وجروها إلى المقبرة. كان لوباخين أنيقًا وذكيا في حلتها الأرجوانية، وكان الوحيد الذي لديه روح الأرستقراطية من بينهم، وبدا بيع البستان وكأنه مأساته هو وليس مأساتها^(٧). ولم يتوقف إفروس عند هذا الحد من تشريحه للمسرحية. فقد جعل فيرس الخادم الذي جسد شخصيته ج. رونينسون G. Roninson لا يسقط بهدوء؛ وإنما في جلبة، باحثًا عن مخرج، ومات متأوفاً على الأرض. هذه القسوة في الأداء وشدها على نحو مروع حولت التوق إلى "جمال بستان الكرز الذي لا ينسى" إلى التوق إلى ما هو عادي^(٨). هذا المبدأ التراجيدي لم يعرض كإحدى أفكار تشيخوف، ولكن نتيجة للسياق التاريخي: فالمصالح تهزم القيم الروحية في المجتمع السوفيتي. وكان "صوت الوتر الحاد" تحذيرًا للجمهور أكثر منه للشخصيات.

ما لبث البستان أن يسقط حتى ازدهر ثانية من خلال تصميم بتر كيريلوف Petr Kirillov عام ١٩٧٦، وإخراج جالينا فولتشيك على مسرح السوفرمينيك بالقاعة الجديدة، التي سجلت اتجاهًا غير مألوف بالنسبة إلى هذا المسرح، فعرضت البرودة عوضًا عن الدفء، ونجد أشجارًا هيكلية متشابكة سوداء تحيط بلوحة الرسم المائلة. ولم يكن هناك ثمة منزل؛ ولكن بوابة عالية فقط ذات مصراعين في الخلفية تلمع كوعد بالخلاص. وفي أسفل خشبة المسرح بئر تبدو بلا قاع يُجر

الناس إليها. وكل كلمة تُلقى في البئر ترجع صدًى مخيفاً، بارداً وميتاً. "على العموم كانت فكرة البئر - بوصفها صورة منعكسة للوقت - هي أهم ما في العرض"^(٩). وتكررت في مشهد النهاية فكرة الزمن المنصرم حينما تحركت الشخصيات حاملة شموعاً مضاءة عبر الخشبة الخافتة الضوء - مثل القدر- وهي مأخوذة عن عمل لأندرييف Andreev بعنوان حياة رجل. ولكن في عرضنا هذا كانت الشموع الوامضة يحملها الهالكون أنفسهم. وبينما تلتهم الشعلة جسم الشمعة، نجدهم ينسلون خلسة مثل الظلال نحو اللاشيء.

في قراءتنا لنسوية فولتشييك (ذلك على الرغم من صعوبة تقديم أدب نسوي) نجد أن النساء في المسرحية هن البطلات، وأن الفكرة الرئيسية هي عدم الراحة، وعدم نفعهن. كانت البطلات يرتدين عباات نسوية، وهي فكرة مستعارة عن رواية زاييتسيف Zaitsev، حيث كانت الممثلات تفصلهن عن العامة شراف من الشاش تتدلى على أكتافهن، ذات ذيول طويلة، إنما قصد بها لفت انتباه الذكور إلى فتنتهن. ولقد سجل أحد النقاد رأيه في بطلات العرض: "كلهن يحلمن بالحب"^(١٠). فأريا عذراء تسعى باستئصال لكي تتزوج، أما دونياشا فهي امرأة شبيقة مستهترّة تشتهي أي رجل تراه. في بداية العرض نراها توقف لوباخين الغافي بقبلة عاهرة؛ مما دعاه إلى دفعها باشمئزاز شديد، وقد صبغت تاتيانا لا فروفا Tatyana Lavrova شخصية رانيفسكايا بقدر من المرح والانزواء الطفوليين، فهي عصابية شديدة الغضب، حيث لا تهدأ تأثرتها ولو للحظة. ولقد همشها الإحباط وجعلها غريبة عن طبقته، التي ربما وصفتها على حد قول نينا: "فارغة، فارغة، فارغة، باردة، باردة، باردة"^(١١).

وعلى النقيض من ديميدوفا المنحلة ولافروفا الهشة الضعيفة؛ نرى أن رانيفسكايا، نساء التي جسدتها إلسا فريندليخ Alisa Freindlikh على مسرح ليننجراد لينسوف عام ١٩٧٩، هي المسئولة عن ضياع البستان. كانت تتعامل مع الآخرين بشياكة بارية متكلفة، فهي سوقية حتى في طريقتها في استخدام حامل

سيجار طويل. لقد أقامت في عالمها الخاص، مما جعلها تضيق ذرعًا بالبستان، لا هم لها سوى الاعتناء بخزانة الكتب، في حين نراها غافلة تمامًا عن بقية الناس. حين حيت قاريا سلمت عليها ببرود وبرسمية كما لو كانت تركتها بالأمس القريب، وبالكاد تعرفت إلى تروفيموف ثم ما لبثت أن أسقطته من ذاكرتها تمامًا. كل ما كان يعنيها هو الماضي المتمثل في (المال والجنس) ثم المستقبل (باريس). ومرة واحدة تفاعلت مع الحاضر استجابة لجملة تروفيموف "لقد جعلك عمياء....".

تجرد العرض من جاذبيته المعهودة حيث انقسم إلى نصفين، الأول يسيطر عليه البطل الكوميدي جايف (الذي جسده إيجور فلاديميروف Igor Vladimirov، وهو أيضًا مخرج العرض)، والنصف الثاني يتحكم فيه البطل التراجيدي لوباخين (الذي جسده ل. دياتشكوف L.Dyachkov). بدأ العرض كوميدياً كما لو كان قد تبنى فكرة الناقد باتويشكوف Batyushkov من حيث إن مسرحية بستان الكرز كانت تجميعاً للمحطمين (مثلما نجد إهانة فيرس الفظة حين نعتهم بالحمقى الذين لم تصقلهم تجارب الحياة)، فنرى كل متناقضات إيبخودوف. ونرى أن جايف غير مستقر، يقفز من موضوع إلى موضوع، وفي الفصل الثاني رقص رقصة الفريخ بصحبة أوركسترا يهودية.

ولكن بنهاية الفصل الثالث كانت كل الأنظار مثبتة على لوباخين، وحبسه الكئيب لرانيفسكايا، ذاك أنه لم يلحظ قط سوقيتها. وصفقة شرائه للبستان كانت مأساة أعظم بالنسبة إليه، تفوق فقدما للبستان؛ لأنه بذلك فقد رانيفسكايا إلى الأبد. وبهبوط ستار النهاية، عبر لوباخين إلى مقدمة خشبة المسرح، وبحزن شديد يؤرجح سلسلة المفاتيح، والتي سقطت من يده على الأرض محدثة ضجة، في حين انفجر هو في البكاء. وبذلك انتهت المسرحية كما لو كانت مأساة حملها لوباخين بطل العرض المثير للشفقة، والذي لا ينتمي إلى ماضٍ ولا إلى مستقبل، بل تحطم في الحاضر.

في مسرح مالي ١٩٨٢ أصبح فيرس هو البطل. فقد تفكك مسرح ماير هولد عام ١٩٣٥ وذهب أعضاؤه إلى فرق أخرى. وانتقل المهرج العظيم إيجور إينسكي إلى مسرح مالي المتسم برسميته الشديدة، وبعد إعادة تعديل الأوضاع في مسرح مالي أصبح واحدًا من ألمع نجومه، الآن وهو في سن الواحدة والثمانين، أخرج مسرحية بستان الكرز عبر أسلوب تركيبي للمشاهد يتسم بحركة مسرحية صاخبة، استخدم فيه أشجارًا ضخمة مزهرة، تصبح بدورها أقصر طولًا بتوالي الفصول في المسرحية. الملابس أنفق عليها بسخاء، وصوت الوتر المقطوع أوشك أن يحاكي قصف الرعد، وعزفت في الحفلة الراقصة أوركسترا سيمفوني حقيقي. كذلك نلاحظ سمة الفخامة غير المبررة في أداء الممثلين: فهذه تاتيانا إيريميفا قد جسدت شخصية رانيسكايا بوصفها بطة ميلودرامية رومانتيكية، تنتظر بفارغ الصبر أن تنتزع نفسها من الحالة المملة التي تتابها، والتي تتخطاها فقط حين يأتي بيع البستان كنجدة سماوية لها. والشخصية الوحيدة التي تأثرت بمصير البستان كان فيرس الذي جسده إينسكي، لأنه العين الساهرة المحافظة على سلامة الأمور، الذي شعر بالمسئولية عن البستان وتعاطف معه. كان يطمح إلى توافق أخلاقي وأسرة متضامنة مفعمة بالحب والعطف. فحين اكتشف أن كل الأبواب أوصدت، فقد اتزان، وخارت قواه فجأة، وانثنت ركبته فلم تحمله، وفي النهاية هبط إليه فرع شجرة ليظل فيرس ذلك المتسلق على ظهره بلا حياة. هذه النزعة العاطفية نكهت العرض بجملته، وعليه كان الرثاء لذلك الخادم العجوز هو آخر انطباع لدى الجمهور.

لوحظ أنه في كل هذه العروض، كانت الحفلة الراقصة في الفصل الثالث تقدم بشكل يفصح عن جوهر العرض، مهما كانت الفكرة المهيمنة التي اعتمدها المخرج. في مسرح ليننجراد بوشكين ١٩٧٢، كانت قبلة الأنظار في الحفلة هي رقصة دائرية بلا نهاية لا يمكن الخروج منها، ومتواصلة لحصار عسكري. وفي مسرح سوفرمينيك، كانت رانيسكايا هي مركز الاهتمام، مسنة، ووحيدة، وزائدة

على الحاجة تقريبًا. والشخص الوحيد الذي كانت لديه فكرة واضحة عما يحدث كان الخادم فيرس، الذي كان يشهد بازدراء وسخرية ذلك اللهو والمهرجان الضخم لهذا الزحام المترنح سكرًا، ويحتقرهم جميعًا. وفي حفلة إفروس كان انهيار رانيشكايا المأساوي قد اصطدم بانتصار لوباخين المسعور، وتخللت المشهد كله سلسلة أو هام مجنونة. وفي مسرح لينسوفيت كانت الحفلة مكبوتة تخضع للقهر والسخرية، وظل المدعوون في الخلفية، وقد سيطر مشهد لوباخين السلطوي على الجميع حينما قرر بدلا من أن يرقص منفردًا (رقصة المالك الجديد)، أن يجبر رانيشكايا بلا شفقة على الرقص معه حتى سقطت. أما في مسرح مالي فلم يستطع فيرس أن يكون محور الاهتمام، وكانت الحفلة انفصالية، كقطار ذي عربات خالٍ من الثنائيات. وبذلك نجد في هذه الرؤى التي تبنت وجهة رمزية استعارية ظاهرة أو خافتة، لم يحاول أي من المخرجين أن يحقق رمزية "الشبح الأعظم"، لكنهم تخلوا تمامًا عن عالم ستانسلافسكي المعقد.

معسكر في التاجانكا

على الرغم من استضافة ليوبيموف فإنه عرض بستان الكرز الذي أخرجه إفروس، فإنه لم يُعره اهتمامًا. وحينما عرض أول مغامرة تشيخوفية له وهي مسرحية الشقيقات الثلاث، في عام ١٩٨١، رفع فأسه في وجه مسرح التاجانكا، متحديًا السلطات، متعمدًا إثارتها.

وضم العرض - في موازاة لفريق التمثيل بمسرح التاجانكا- ممثلين من عروض قديمة في مسرح الفن بموسكو: يُذاع شريط تسجيلات كل مساء لعقلانية كاشالوف ونعومته في دور توزينباخ في العشرينيات، موازيًا للبارون المعذب الذي قام به سرجي يورسكي، وكذلك تسجيل لإيرينا الرقيقة التي قامت بدورها إيمليا بوبوفا في الستينيات. ولقد تم اقتباسها ليس على سبيل إظهار قدم الأساليب المكرة،

ولكن لينقل إلى الجمهور نفحة من الحنين الرقيق إلى الوطن. هذه الوسيلة أكدت الفكرة المهيمنة عند ليوبيموف التي أرادها من عرض مسرحية الشقيقات الثلاث؛ وقد تم استقبال الحدث المسرحي لدى ليوبيموف على أنه قد امتد إلى ما يفوق الثمانين عامًا أو يزيد التي مرت على وجود هذه المسرحية، وذلك تعليقًا على انحطاط الثقافة الروسية، وبالأخص على إضفاء الصفة العسكرية على المجتمع السوفيتي بداية من غزو براغ ١٩٦٨ إلى الحرب الأفغانية في الثمانينات.

تكدست الإكسسوارات التشيخوفية المعتادة داخل زاوية المسرح اليسرى، فنجد لوحة خشبية تُستخدم مقدمة لسرير، بيانو أبيض كوكي الشكل، لمبات، أوراق زهور، فواكه في إطارات محفورة. لكن هذه الجزيرة التي تخص بروزوروف كانت بالغة الصغر تعلوها لوحات جصية متربة لدير قديم، تحول حاليًا إلى ثكنات. على يمين المسرح سرير مثبت في الجدار مكسو بأزياء رسمية قذرة. وأعلى الخشبة هناك أقدم حوض معدني لغسل الوجه. وفي تصميم يوري كونونيكو Yory Kononeko اقتحمت الحامية العسكرية بعنف عالم الشقيقات الثلاث الصغير تمامًا، وذلك حينما عزفت الفرقة الموسيقية لـ إ. دينيسوف E. Denisov مارشات عسكرية مكشوفة لتحجب صوت تشايكوفسكي Chaikovsky وفيفالدي Vivaldi، وأيضًا كلمات فيرشينين وتوزينباخ. وسط هذا المزج المتناقض بين الماضي والحاضر وضع مستوى (براتيكايل) في المنتصف على نحو واضح. ووُضعت صفوف من الكراسي الخشبية، حيث جلست الشخصيات وظهورهم إلى المنزل وهم لا يمثلون. ومن وقت إلى آخر يستديرون ناحية الجمهور ويحدقون فيه باحتقار وسخرية. لقد رجع المخرج السينمائي جريجوري كوزينتسيف Grigory Kozintsev منذ سنوات إمكانية عرض تشيخوف "بسرعة ونشاط، في وسط غير جذاب وواقعي"^(١٢). هذه التعرية والتجريد المتطرف للقالب التشيخوفية يبدو أنها قد أثارت فيه روح التحدي.

لقد تخلل مبدأ المحافظة على نهج ما حياة بروزورف. فعندما كانت إيرينا التي جسدت ل. سليوتينا L.Selyutina تضرب بوحشية مؤخرة رأسها في الجدران، صارخة "أخرجوني، أخرجوني"؛ حملها بمنهج نظامي وبلا تكلف من كتفها وأبقى عليها في قبضته، كما عبرت أولجا (التي جسدتها م. بولتسيماكو M.Politseimako) إليها وصفعتها بقسوة على وجهها. وقد أقيمت باقة من الزهور في سلة المهملات. ولا مكان هناك للغنائية والحماسة، كذلك ممنوع الجيشان العاطفي الشخصي. وقبل المباراة بكثير جعل تشيويوتكين (الذي جسده ف - أنتيبوف F.Antipov) يمثلها تمثيلاً صامتاً مرتين على سبيل التدريب، وقد تدرب توزينباخ (الذي جسده ف. ماتيوخين V.Matyukhin) على موته، وذلك بأن يسقط من فوق المستوى منتخباً متشنجاً. وبعد المباراة رفع سولينى (الذي جسده م. ليبيديف M.Lebedev) يديه الداميتين كأنه لم يطلق النار على بارون؛ وإنما ذبح خنزيراً. كان سولينى اللفظ شخصية محورية، وهو الذي يمثل القسوة العارية في جوهر العرض^(١٣).

وهناك مفتاح آخر للتفسير، وهو ماشا التي جسدت شخصيتها آلا ديميدوفا. وبلا سبب واضح نرى على كتفها معطفاً لأحد الضباط، فلقد جلبت جواً من بهاء الرمزية على المسرح، فصراحتها المجردة، وحدة عباراتها، وإيماءاتها نكهت العرض بلمسة من التراجيديا. استطاعت فقط وقف تدفق التاريخ عندما أعقبت حركتها العشوائية بوقفة رسمية طويلة. هي سيدة الوقت والفراغ، بدأت العرض بتعليق هادئ وحالم: "أعتقد أنه يجب على البشر أن يؤمنوا بشيء ما... سواء عرفت ما تحيا من أجله، أن كل ذلك كان هراء منافياً للمنطق". إن أعمال الفن أو روائع الطبيعة ليست كافية، حين تتآكل القيم الأخلاقية لدى النخبة المثقفة الروسية على نحو مميت^(١٤).

على يمين الصف الأول من مقاعد الجمهور نجد جداراً معدنياً ضخماً يعكس صورة الجمهور، وبذلك لا تتجلى الدراما لحظة حضورهم، وإنما لا بد من المشاركة. وحين تنطق ماشا بجملة - وهي العبارة التي تحمل جوهر العرض - ينفتح الجدار ببطء لأصوات الموسيقى. ولأن مسرحية الشقيقات الثلاث افتتحت

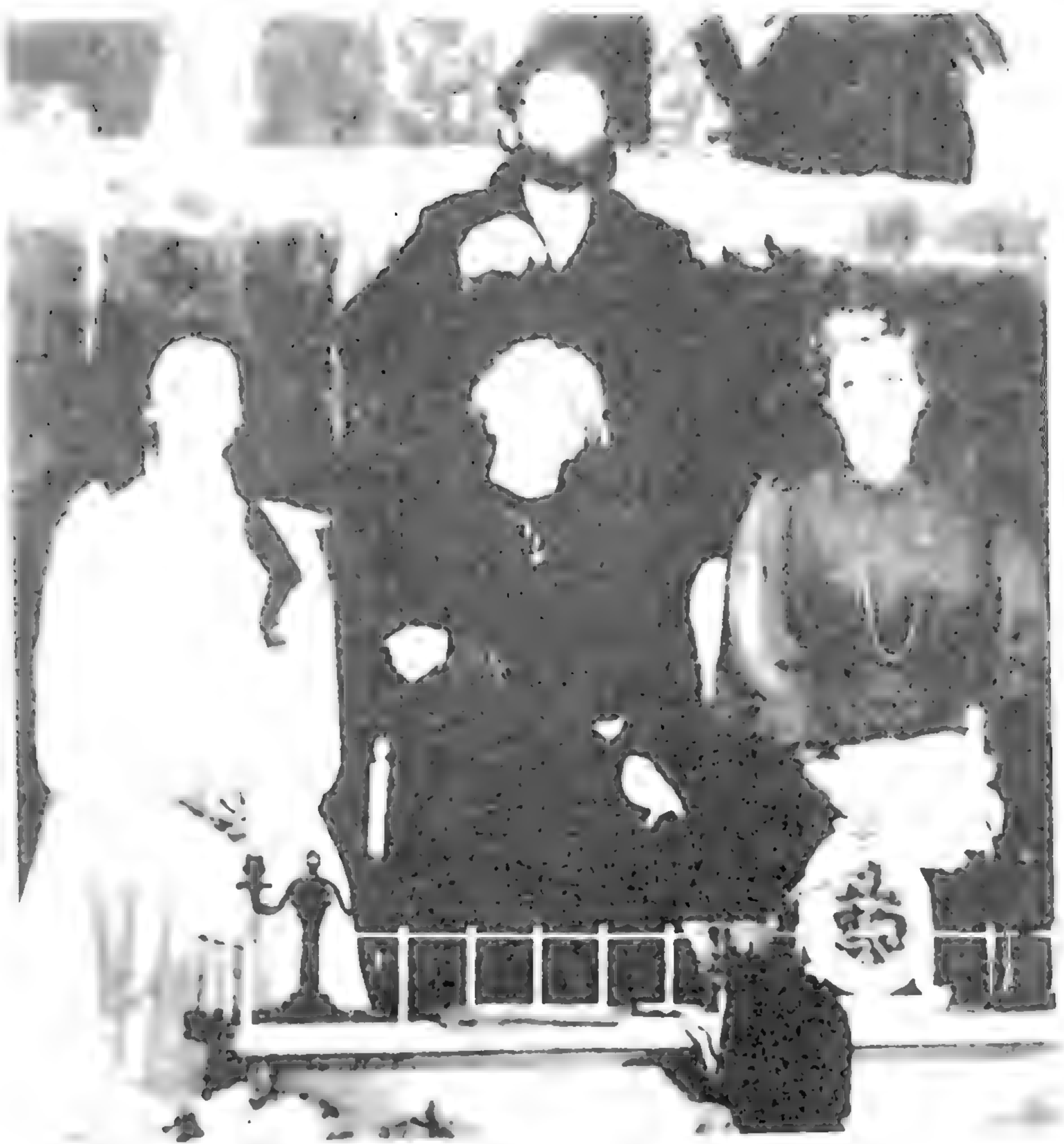
مبنى مسرح تاجانكا الجديد - الذي يفتقر إلى الحميمية، إذ تشبه أجواؤه أجواء الاستوديوهات القديمة - فقد روع الجمهور، غير المتألف مع الخصائص الطبيعية للمسرح، وذلك بفعل الانفتاح المفاجئ للجدار. تأتي ضوضاء وهواء من الشوارع المحيطة بسيرك سادوفو، وقبة موسكو التاريخية، وتملأ المسرح. هناك إضاءة ليلية تشبه إلى حد بعيد الإضاءة الكهربائية والأتوماتيكية في ترام موسكو، وها هي الأبراج القديمة ذات الأجراس لكنيسة سان مارتن وقد اصطدمت بالإطار المسرحي. نظام متشكل وقد دُمج بجرأة وبلا تكلف بعالم تشيخوف. وكانت الفكرة الضمنية هي "هل تريد الذهاب إلى موسكو؟"، حسناً هذه هي موسكو. أتريد أن تعرف "ما سيأتي بعدنا؟" حسناً إليك ما تريد^(١٥).

هذا تصريح مباشر أكثر منه تلميحاً بأن حالة الشقيقات كانت معاصرة للنغمات الوجودية. رنت الأصوات في كثير من المحافل، ولكن ملاحظاتهم أعدت أساساً للجمهور، ولمعت بالضوء نفسه الذي غمر المسرح. وإذا كانت ماشا قد أقصيت بعيداً فإن ناتاشا، التي جسدت دورها ن. سايكو N. Saiko، قد لوحظت عن كثب، أنيقة في فستانها الرمادي المقور الذي تزوج على نحو مثير للإعجاب مع الحزام الأخضر الشهير. كانت ناتاشا هذه امرأة مرحة نشيطة، كان إيقاعها مهذباً لطيفاً، ولكنه جلف فظ عند اللزوم. وكان طموح ناتاشا عن "العالم في الغد" تنويعاً أكثر جاذبية وجرأة عن طموحات الشقيقات. حينما ظهرت في فستان سهرة أبيض مع معطف عسكري يتدلى على كتفيها، كان من الواضح أنها أرادت بعلاقتها الغرامية مع بروتوبوف أن تصبح مثل علاقة ماشا مع فيرشينين. وحينما حسنت علاقاتها مع سولينى كان ذلك لأنها أرادت أن تتغلب على إيرينا.

في النهاية، خطت ناني أنقيسا العجوز (التي جسدت شخصيتها ج. فالسوف G.Vlasova) على المارش العسكري، محتفلة بحقيقة كونها تحيا "كلية على نفقة الحكومة"، وذلك تلميح تهكمى إلى النظام الذي يدعم كل الجماهير، في حين بدأت بولتسبماكو دورها (أولجا) في نغمات منخفضة متشابهة مشوبة بمزاج حيد. وأنهته

بقسوة سيادية، وتحدثت بكلماتها النهائية كقطعة إملاء دراسية لطالب في السنة الثانية بالكلية، بشكل يوحي بضرورة وجود علامات تنصيب، ومُعبرة بقوة عن هيمنة التفاؤلية الماركسية اللينينية على النص، مضمنة كلامها عبارات فرعية حين قالت بجرأة: "لسوف يحين الوقت". ثم توقفت لبرهة ونزلت إلى مقدمة خشبة المسرح، وقالت بصوت ساخر تمامًا: "متى تتحول المعاناة إلى متعة لهؤلاء الذين سيحيون من بعدنا؟ ومتى تأتي السعادة الكونية لكوكب الأرض؟ ولسوف يترجمون بكلمات عطوف على من يحيون الآن". وكل ما اعتد قوله كعزاء كاذب مجدول مع تساؤلات بلاغية راسخة عن الحياة الروسية. وفي أثناء تحدثها انفتح الجدار المعدني مرة ثانية ليظهر من خلفه ليل أشد ظلمة. العسكرية المندفعة واستبدلت الفرقة العسكرية المندفعة بصورة الجمهور المنعكسة.

طُرحت مسرحية الشقيقات الثلاث من إخراج ليوبيموف كنوع من التحدي بدلا من الأداء العرفي الموجز وغير المؤكد الذي عرفت به فرقته. كانت الصحافة الليبرالية ودودة ومتحررة من شكاوى الأقلية، لكن الجدل جرّد العرض من دلالاته الحقيقية، فقد حول الاحتجاج القوي إلى مجرد سخرية. وبدا أن ليوبيموف قد تبرأ من مثالياته الفنية. وقد كان هذا العرض هو آخر أعماله لبعض الوقت. وبعد عامين سنراه متجردا من المواطنة حين يغادر البلد ويتهجه مسرح تاجانكا ناحية أناتولي إفروس Anatoly Efros (١٦).



(٢٥) عرض التفتيات الثلاث من إخراج لئونيموف على مسرح راحلكا ١٩٨١. سبنوسا في دور إيرينا، آلا ديميدوفا في دور ماشا، م. بولتسيماكو في دور أولجا، وفي الخلف أ. سيرنكو في دور فيرا بونت.

قَانِيا حائراً

كانت محاولة ليوبيموف لجعل أعمال تشيخوف مرآة للحياة السوفيتية هي قضيته بكل معنى الكلمة، ولقد حاول بعض من زملائه اللامعين اللحاق بالظروف الحالية بتسوية وسطى مفادها قابلية العالم للتحسن، وذلك في عرضهم لنصوص تشيخوف. في العام نفسه افتتح ليوبيموف مسرحية الشقيقات الثلاث، وعاد توفستونوجوف Tovstonogov إلى نصوص تشيخوف ثانية مقدماً الخال قَانِيا، ومتسائلاً: "لماذا نهتم بأبطال تشيخوف، ولماذا يثيرون الشفقة؟". ويمكن قراءة إجابته بوصفها استئنافاً آخر لاتصاله بالحياة المعاصرة: "تحتوى حيواتهم على جدال عنيف حول القيم الروحانية، والإحساس بأن الواقع يحيط بهم ليست هي الطريقة الصحيحة لما يفترض أن يكون"^(١٧). لقد كان دائم التفكير في مسرحية شيطان الغابة، وتعجب وتساءل: لماذا حذف الانتحار من نسختها المنقحة "الخال قَانِيا"؟ رأى أن ذلك كان بسبب إدراك قَانِيا - بحلول الفصل الأخير - أنه كان مسئولاً عن سعادته، وهذا الإدراك ظهر ما بين جملة أستروف: "حالياً لا أمل فيها"، وجملة قَانِيا التالية بعد خمس عشرة دقيقة. لقد بدت الشخصيات غير ملتفتة لذواتها - وذلك على طول ثلاثة فصول - بسبب معاناتها. وفي الفصل الرابع يرحل سيربيرياكوڤ - المجرم المزعوم - لكن كل شيء يصبح بعد ذلك أسوأ مما كان، "بالتحديد في الفصل الرابع الذي قال فيه أستروف جملته عن انعدام الأمل في حياته هو والخال قَانِيا، وبعد ذلك قبع إيفان بتيروفيتش في نطاق كثيف من الصمت". كيف ولماذا أصبح وجود نطاق الصمت هو نقطة البداية في العرض^(١٨).

وضع إدوارد كوتشيرجين Eduard Kochergin تصميمًا لواجهة منزل من الخشب الطبيعي مطلية بقشرة ورنيش حمراء، مما جعلها تبدو كستار أيضاً أمام الجدار: القطاع الأوسط منها يكشف منضدة الشاي وفوقها إناء الشاي. عندما رأى الممثلون لأول مرة تصميمات الديكور، اعترضوا عليها واشتكوا افتقارها إلى المنطق. والحوار التالي سُجِّل في مسودة جلسة البروفات، والذي يظهر في المقاومة التي تسلاح من تدريبوا على النهج الستانسلافسكي ضد المناظر الرمزية المنتشرة، والتي أصبحت منذ ذلك الحين هي المعيار لتناول نصوص تشيخوف.

توفستونوجوف: حسنًا، أنا أفضل أن يبدو الديكور موحشًا [...] بل لا بد أن يكون موحشًا، مثل سرداب الكنيسة.

إيفجني ليبيديف (سيربرياكوف): إنه يشتمل على نوافذ ضخمة، وبهذا لا يشبه السرداب.

كوتشرجين: لكنه منزل ريفي.

ليبيديف: المنزل الريفي عند تولستوي كان مليئًا بكثير من النوافذ، وهي دائمًا مغلقة.

توفستونوجوف: أعتقد ضرورة وجود مساحة من الأسى.

ليبيديف: النوافذ ارتفاعها ضعف طول رجل عادي. عندما تفتح تعطي انطباعًا بمسرح، وليس بمنزل.

كوتشرجين: خلال العشر سنوات الماضية كل من تناول تشيخوف تناوله بشكل حدائي، حيث لا نوافذ ولا أي شيء آخر فوق خشبة المسرح. أما بالنسبة إليّ فإن تشيخوف كلاسيكي، مثله مثل راسين، وأنا أعبر عن كلاسيكيته حتى وإن كان ذلك من خلال خشبة مسرح عادية ذات كواليس، وبمنزل ريفي ذي صبغة طبيعية.

أوليغ باسيلاتشيفلى (قانيا): لكن مسرح الفن بموسكو أعلن لتوه أخبارًا عن تجديده المناظر المسرحية...

توفستونوجوف: المسرحية هي التي أظهرت الحاجة إلى التجديد. إن التجديد الجبري، وملاءمة العصر وفقدان المفهوم الفني، كلها أشياء سقيمة. وأيضًا غير ضرورية. كل ما هو مطلوب صورة منزل ريفي موحش.

كوتشرجين: لا يكفي أن يكون المنزل موحشاً فحسب؛ بل يجب أن يكون كئيبيًا وموحشاً.

ليبيديف: ما يحدث في المسرحية هو انهيار لمثاليات سالفة. تغيرت طبيعة العلاقة إزاء المنزل، الذي كان دائماً كل عالمهم؛ ولذلك يجب أن يبدو المنزل نفسه موحشاً [...].

توفستونوجوف: يتمتع المنظر المسرحي بأهم صفة، ألا وهي اللمسة الشاعرية. وليست هناك وحدة بين الممثلين والمنظر المسرحي. إننا نستطيع فقط العودة لسيموف، لكن المزج شيء ضروري^(١٩).

استمرت هذه الاقتراحات المتعارضة لفترة، لذلك عندما افتُتحت مسرحية الخال قانيا في مسرح ليننجراد في إبريل عام ١٩٨٣، عنون أحد النقاد مقالته عن العرض بعنوان "الابتكار المشوش". وعلى عكس درجة السرعة الروائية الفخمة التي اعتمدها في عرضه للشقيقات الثلاث ١٩٦٥، زاد توفستونوجوف من سرعة كل شيء، وغيّر في تعددية البناء للمسرحية ليزود الشخصيات بمقاطعة فردية-سولو، ولربما أمسك بطرف هذا الخيط من ليوبيموف، حيث جعل الشخصيات تنظر إلى الجمهور، حتى وإن كان ذلك خلال محادثات عامة، مما جعل من كل جملة اعترافاً عاماً. ومع أن كل أعمال فوينيتسكي المبكرة كانت مصبوغة بالمعاني الرومانتيكية، فإن شخصية الخال قانيا - التي جسدها أولج باسيلاتشيفلي - كانت خالية من الدلالة الظاهرة؛ فمنذ دخوله الأول أظهر هيجاناً عنيفاً وصوت صرير يشي بالضعف. حتى حركته كانت سريعة لكنها تائهة، وكان ملفوفاً في بذلته الأنيقة، مضيئاً وسامته بالتكشير.

كانت التفسيرات المبكرة تناسب تعرف قانيا في الفصل الثاني أو الفصل الثالث: حينما يدرك دميري أورلوف Dmitry Orlov - الذي جسده شخصية الخال قانيا - أن إلينا لا تحبه، يقف هزلاً متكئاً على مدخل البيت، يحنى رأسه كما لو

كان يحاول أن يصرخ من الألم. لكن فانيا - الذي جسده باسيلا شفيلى - كان قد حدس قبل رفع الستار بمدة طويلة بأنه قد "خدع بغباوة". كان حبه اليانس لإيلينا بمثابة القشة التي يتعلق بها الغريق^(٢٠). وبحلول نهاية المسرحية، كان لزامًا على كل الشخصيات أن تجدد ذلك الإيمان الزائف، وتبدأ حياتها بشكل شريف آخر. طارحة المثاليات الزائفة والخطط، غير متوقعين بعد الآن متعة خارج هذه الحياة، فما زالوا غير مستسلمين. "ربما تملأ عيونهم الدموع، لكنهم ليسوا بحاجة إلى الراحة"^(٢١). هذه هي العبر الأخلاقية الشجاعة التي قدمها توفستونوجوف لمواطنيه، لكنها أخذت عندهم طابع القداسة.

التفاهم مع مسرح الفن بموسكو

حينما ضعفت شوكة مسرح سوفرمينيك، وترك أوليج إفريموف ممثليه ليصبح المدير الفني لمسرح الفن بموسكو، كان الشجار متوقعًا؛ فقد أدت الحالة العفنة التي كان عليها مسرح الفن إلى صعوبة الإحياء على نحو سريع بدعوى من المسيح المخلص في هالته المقدسة. وعاد بعض الممثلين إلى مسرح الفن ممن كانوا متمردين عليه، وتم رشوة آخرين. ولكن إفريموف انتصر في النهاية. وحين أعاد عرض مسرحية النورس عام ١٩٨٠ ومسرحية الخال فانيا عام ١٩٨٥، كان ذلك ضربًا من الاسترضاء وطلب الغفران^(٢٢).

وغالبًا ما افتُتحت مسرحية النورس بأوثر تير أعدُّ بشكل إلكتروني يمثل صرخات النورس تتخلله جلجلة الأجراس، وذلك كما لو كان يراد استرضاء شبح ستانسلافسكي بمؤثرات صوتية. هذه الأصوات كانت مقتبسة ليس فقط لخلق الجو المناسب، ولكن لإحياء أجواء مسرح الفن القديم، كما تشير إلى أن العرض يتجول داخل مملكة الذاكرة. باعدت تقاليد مسرح الفن بين خلفية خشبة المسرح ومقدمتها؛ ولذلك فقد باعد إفريموف بين أعلى خشبة المسرح وقوس البروسينيوم بما يقرب من ستين إلى سبعين قدمًا، مبقيا اثنين أو ثلاثة من الممثلين منعزلين في مقدمة

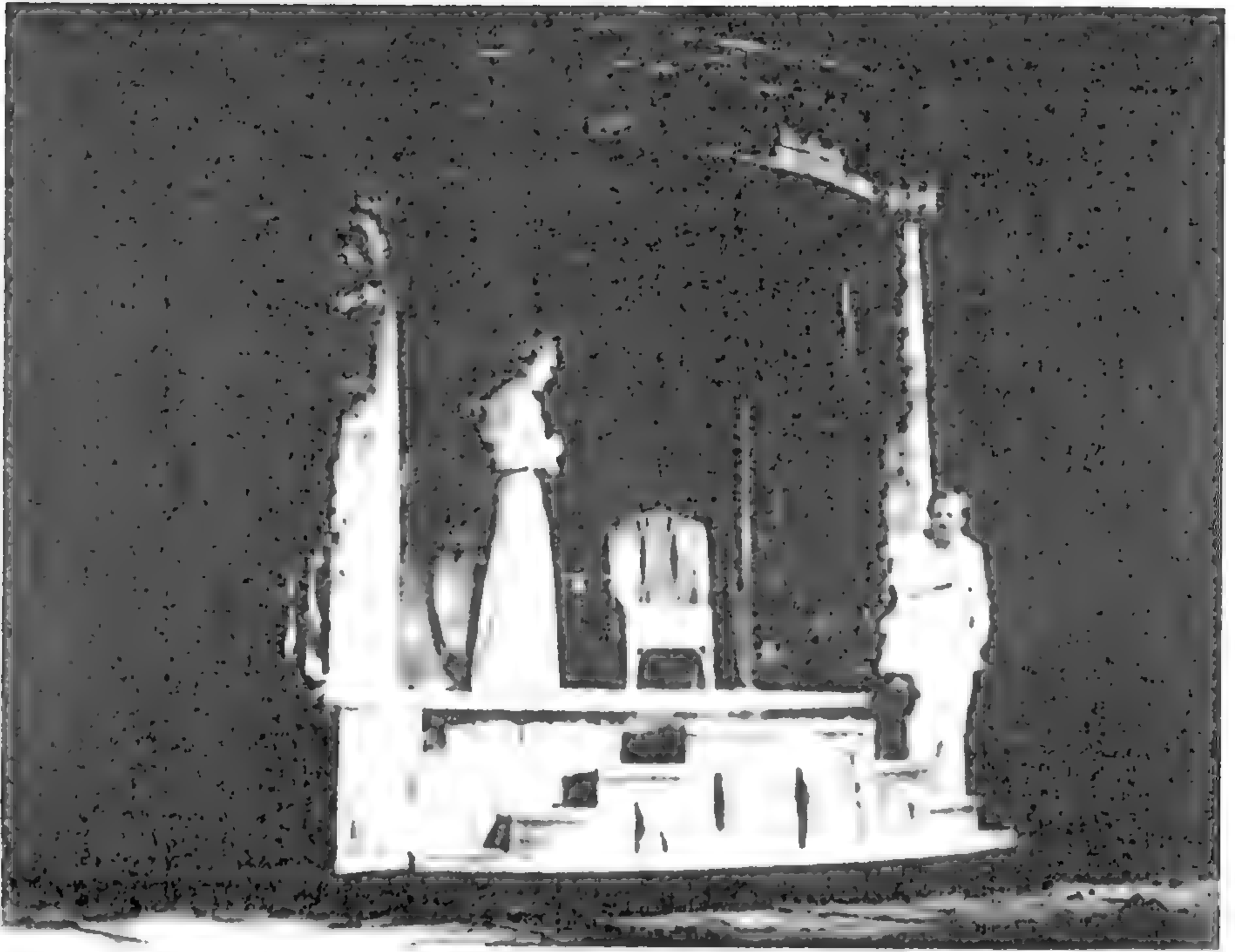
المسرح، "مقرباً صورتهم إلى الجميهور"، وعازلاً إياهم عن بيئتهم، وقبل أن يعودوا إلى أعلى خشبة المسرح مشاركين في اللغو الجماعي، إذ بزواج آخر من الممثلين يحل محلهم في المقدمة. كانت شخصيات تشيخوف مجرد شخصيات في منظر طبيعي، يذوبون ويتلاشون في عالم من الجمال الطبيعي.

أضاف العرض كثيرًا من السطور التي حذفها تشيخوف، وخلطت فيه حوارات من بعض المشاهد بمشاهد أخرى، ولذلك بدأ الفصل الأول بترييليف وسورين، والفصل الثاني بدأ بدخول تريجورين ونينا. وتوظيفاً للوقفات الطويلة وللإيقاع الهادئ، رتب إفريموف تعدد النغمات التشيخوفية إلى تدفقات غير ملتزمة من مشهد إلى آخر. وكان ذلك معارض "لتراكب الصور بشكل أخاذ فيما يعرف بالمونتاج"، ويعد بداية للتعامل مع خشبة المسرح الروسية. مجرى الحياة المتدفقة أعلى المسرح كان بمثابة دور ثانوي تؤديه الثنائيات والثلاثينات. ولم تعطِ الأجيال الجديدة الأولوية في الرباعية الرئيسية؛ ذاك لأن إفريموف لم يكن بصدد البحث عن متهم. ولقد أوهن ذلك التوتر افتقار العرض إلى تمايز القيم، وبالأخص في الفصل الثالث، ولكن ذلك أفاد أناستاسيا فيرنيتسكايا Anastasiya Vertinskaya التي جسدت دور نينا، حيث تناولت الفصول الثلاثة الأولى (تلك التي سبقتها الاستراحة الوحيدة في العرض) شبابها الذائع الصيت، والقوى النشيطة، وفضلاً عن كونها تتمتع بالموهبة، فقد جذبت إليها الرجال. وفي الفصل الأخير أيقظ صوتها سورين العجوز، كما لو كان وجودها مجرد حياة ممنوحة. ولكن هذا المزج الحديث كان من شأنه إظهار الظلمة داخل البريق، الأمر الذي جعل شجاعتها ونضالها محلاً للتقدير. الفكرة الرئيسية لعرض النورس: "أنا مذبح، أنا مأسور"، تتنافس مع فكرة الممثلة: "أنا حية، أنا حرة". وذلك لم يكن مشهدًا مع ترييليف؛ وإنما حوار استؤنف مع تريجورين. كان الدرس تشيخوفياً، ومفاده: عندما يكون الناس على حافة الهاوية، خطوة واحدة قد تكون مهلكة لهم، لكنهم يستطيعون الاستمرار في الحياة، ومع ذلك فلا يعد ذلك خياراً للجبناء.

وبخلاف إخراج مسرحية النورس في مسرح سوفرمينيك، جاهد إفريموف هنا كي يستمع إلى كل شخصية على حدة بمفردها، بالرغم من لغوهم (إذ كانوا كثيرون الكلام إلى درجة أنهم لم يلحظوا موت سورين فوق خشبة المسرح)، في حين دمرت نماذج شخصيات تريبيليف الأخرى، إذ استغرق أندريه مياجوف Andrey Myagkov في التفكير بشأن أمر تافه؛ فهو رجل حسن لم ينضج بعد، استطاع بالكاد إلهاب جذوة حبه لنينا. وكانت شخصية أركاينا - التي جسدها تاتيانا لافروفا Tatyana Lavrova - كوميدية في غرورها وأنانيتها، مذعورة من تقدمها في السن. وبدلاً من التصوير الساخر المعتاد لدورن بوصفه حلية قديمة الطراز، رسم إينوكينتي سموكتوفسكي Innokenty Smoktunovsky صورة للشخص العربي الغارق في الملذات مثل كورس يوناني تائه، في حالة روسية (٢٣).

وأظلم المسرح الأبيض الستريلى في الفصل الثاني، واستحال إلى فراغ كئيب معتم يشغله ممثلون في ملابس داكنة اللون. وفي النهاية ظهرت منصة تريبيليف على مسرح الجازيبو بشكل شجي مثل خرابة، تصفر الريح في شقوقها. ولكن فكرة الإيمان وسط هذا الخراب مزجت ببهجة الانتصار، على الرغم من فقدان كل الآمال. كل الأشخاص تلاشوا أو ماتوا، فيما عدا نينا، التي بدت مثل العنقاء. هلك تريبيليف؛ ذاك لأنه لم يستطع الهروب من الماضي، وهلك تريجورين لأنه لم يستطع تذكر الماضي. انغمست أعلى خشبة المسرح في الظلمة، كانت الأعمدة البيضاء ظاهرة في الماضي، الستائر المجددة تهتز من خلف ظهر نينا. وبعد انتحار تريبيليف، ظلت نينا وحيدة في فستان أسود مخضل بماء المطر، تكرر المونولوج الخاص بها على نحو مأساوي، وكانت آخر الكلمات: "رعب، رعب، رعب". لم تستقبل كلماتها مباشرة كمحاكاة تهكمية؛ ذلك لأن موت تريبيليف أظهر المعنى الحقيقي لذهولها (٢٤).

هذه المرة لم تكن آنسة ريفية، ولكن ممثلة حازت خبرة الألم، وألمت بمعنى النظرة الرمزية. وتأتي نغمة بشرية حقيقية لتصبغ الوحدة بين ما هو مادي وما هو معنوي، وتصبغ كذلك تلاحم دائرة الحياة الخارجية (٢٥).



(٢٦) عرض النورس، إخراج أوليج إفريموف، مسرح الفن بموسكو، ١٩٨٠.

أظهر إفريموف - في مقابلة ما - وجهة النظر التي تقول إن تشيخوف نفسه قد مر بخبرات مماثلة لخبرات نينا، حيث كان يتعامل مع المشكلات المهمة بالنسبة إليه بحالة خلاقة يتلزم فيها الفن والواجب^(٢٦). إن الإحساس بكارثة لا تذر - عن غربة الأشياء الأشد قربًا ومعزة للإنسان - كان أيضًا انعكاسًا للسيرة الذاتية على انتقال إفريموف من السوفرمينيك إلى مسرح الفن، وآلام الميلاد المصاحبة لإنشاء فريق جديد. لكن العروض الأولى وحدها هي التي حافظت على الانسجام الرقيق الذي أهدى الجوهر للشكل العام للمسرحية، والتي قد طرحت جانبًا تاركة شكلاً عاريًا، تمثيلاً يتسم بالقداسة، وصرخات النورس التي ترثي مسرحًا ميتًا^(٢٧). كان أناطولي إفروس غير متأثر حين رآها، فلقد وجد أن القداس الذي يريح نفوس الموتى، مهما قُدِّم بشكل قوي، لا يستطيع أن يرتق الأداء الفاتر الذي سبقه. ولقد أصر على أن مسرحية النورس غير مكتملة إلى حد كبير، إذ يعوزها معالجة خاصة لتجنب ظهورها كميلودراما عتيقة الطراز. ففي تفسير إفريموف كان الإحساس بالحياة، وكذلك الصراع بين تريجورين وتريبلييف قد فقد في "نغمة تشيخوفية مهيمنة"^(٢٨).

"الشريف هو من يتحمل المسؤولية" كان هذا هو الشعار الذي أسس له مسرح السوفرمينيك. ولقد ظهرت على السطح من جديد بعد ثلاثين عامًا فكرة الحلم البناء وتحمل المسؤولية، في عرض إفريموف بمسرح الفن لمسرحية الخال فانيا، والتي عرضت أول مرة في فبراير عام ١٩٨٥، في عشية ثوران تاريخي مثل السكون الذي يسبق العاصفة. وكون المسرحية رديئة وكئيبة فإن ذلك يرجع إلى فكرة تحمل المسؤولية عند الشرفاء تجاه مجتمعهم. وفقًا لتفسير أندريه مياجكوف، فإن الحياة الضائعة في عرض الخال فانيا لم تكن مبهجة ولا محزنة؛ لأن الحياة على هذا النحو لا يمكن أن توصف بالضائقة، إذ كان دكتور أستروف - الذي جسده بوريسوف Borisov، وفيما بعد إفريموف - كان مأسورًا في الكدح اليومي، لكنه كافح ليتحرر منه.

في المنطقة الأبعد خلفية خشبة المسرح بدا المنزل الذي صممه ليفينتال Levental كأنما ينبعث من منظر طبيعي في فصل الخريف لإساك ليفينتال Isaak Levitan، خرج من كنف طبيعة غراء، ولذلك حتى حجرة قنانيا غمرها النفاح. عندما جثمت الظلمة، ومضت جمرة باهتة من الأرض القاحلة وتوهجت بشكل خافت، مشيرة إلى الطريق على طول الممر. وكان ذلك أكثر من كونه تصويريا - كما رأى أحد النقاد - فقد كان بمثابة دعوة إلى إطالة "العمل المبتذل اليومي الطويل للذكاء الروسي حي الضمير" (٢٩).

شهد ميكائيل جورباتشوف Mikhail Gorbachev عرضاً في ٣٠ إبريل عشية العرض العسكري التقليدي لأول مايو، والذي كان سوف يشهده من أعلى مقبرة لينين. لقد كان أول سكرتير عام يمنح حرية حضور عرض مسرحية لتشيخوف في الليلة التي تسبق عيد العمال. اتصل جورباتشوف بعد أسبوع بإفريموف مسجلاً إعجابه: لقد أبهجه أستروث، وكذلك فوينتسكي، الذي جسده سموكتيونوفسكي Smoktunovsky، فلقد حطما قلبه. ولكنه كان رجلاً ذا مشاغل، وآمل أن يسعفه وقته ذات يوم للمناقشة حول شئون المسرح العامة (٣٠). وبذلك أخذ الثأر من انصراف لينين من عرض الخال قنانيا بمسرح الفن.

الفصل الثالث عشر

بعيدًا عن الدبش (أوروبا الوسطى الشرقية ١٩٤٥ - ١٩٨٥)

كيف يتسنى لنا معرفة عالم تشيخوف دون أن نقتحم سراديبه؟
كيف ننقل رسالته بأمانة كما هي دون أي تدخل منا أو حتى مجرد
التعليق؟ وهل التواضع الشديد، وإرهاق السمع إلى أقصى درجة،
ونحن متجردون من ذواتنا، يعد تفسيرًا في ذاته؟ وفرضًا أننا آمنّا
أن قراءتنا تتوافق مع رؤاه الكلاسيكية، كيف يتسنى لنا إذن عرضها
على خشبة المسرح؟

أوتومار - كريجكا ^(١) Otomar Krejca

واجهة شيوعية للعالم

عندما كانت دول أوروبا الوسطى وأوروبا الشرقية تترنح متعثرة إزاء
الحرب العالمية الثانية، وسرعان ما دُمجتا تحت اسم (الكتلة الشرقية)، وجدنا أنهما
لم تُحتلّا من قبل الجيوش السوفيتية فحسب، بل من قبل الثقافة السوفيتية أيضًا.
وجاءت أجهزة شيوعية جديدة رنت إلى رفعة الفن الروسي على حساب الأعمال
المحلية لتقف بمثابة "أسس لأعراف الديمقراطية والجمال" ^(٢)؛ لذا فبحلول أكتوبر
١٩٤٥ أعادت فيينا افتتاح مسرحها الكوميدي بمسرحية الخال فأنيا التي أخرجها
ليون إيس Leon Epps، المسرحية نفسها التي فشلت قبل ذلك بخمس سنوات، ها
هي ذي تحولت لتصبح أول تفسير حقيقي ناجح للنص على خشبة المسرح
الألماني.

في الشهر نفسه عرضت لايبزج Leipzig مسرحية النورس في محيط
أسبوع الموسيقى والمسرح الروسي، وبنهاية العام قدم المسرح الألماني

– في القطاع الروسي من برلين – عرضاً مهماً لمسرحية الخال فانيا، من إخراج إرنست ليغال Ernst Legal. وقد أسهب بول ريل Paul Rilla في نقده لهذا العرض للخال فانيا ليضع حجر الزاوية لإعادة التفسير التاريخي الاجتماعي لتشخوف، الذي كان سيصبح متوطناً في الجمهورية الديموقراطية الألمانية:

في العقود المنصرمة كان تشخوف بمثابة الأديب الذي ثبتت فكرة الوجود الإنساني الحقيقى الخرب في صور ذات رقة سوداوية، وواقعية نكدة مضطربة، وأيضاً في صور من الجمال المدهش. وهذا لم يكن خطأ بكل تأكيد، لكنه كان سيصبح خطأ لو أُشيرَ إلى هذا الفن بأنه "غير محدود بزمن" من أجل أن يتطابق مع الحياة بدلاً من فهمه كانعكاس لموقف تاريخي واجتماعي شديد الخصوصية.

أما الآن فإن الوقت وحده هو الذي يؤكد أهمية الدلالات الاجتماعية في مسرحية تشخوف، حتى مع الاعتبار لأية قيم طارئة [...] فبمجرد معرفة الحتمية التاريخية في روسيا، والتي وضعت حدًا للعالم البرجوازي الفاسد، سوف يفهم المرء جيداً تلك الموهبة العظيمة، وكذلك الوعي الشديد بالمستقبل في استقرارات تشخوف^(٢).

إن هذا التحول في النظر إلى تشخوف من كونه ملاحظاً غائباً متشائماً إلى مبشر يعتمد على الحدس والبدية، قد تأثر كثيراً بأراء الناقد السوفيتي ف. إرميلوف V.Ermilov. فبالقياس إلى المعايير الماركسية كانت الشخصيات توصف بالإيجابية، مثل سونيا ومارينا، أو ديستوفيسكية، مثل فانيا وأستروف وسيربيرياكوف وإيلينا.

كانت ضريبة السلطة الثقافية الروسية أكثر ما تكون فداحة في ألمانيا الشرقية، من أجل أن تستأصل أي أثر متبقٍ للنازية بالمنطقة، حتى حينما كانت ألمانيا الشرقية تعد قطاعاً روسياً بالفعل، فلقد حثت السلطات المحتلة على الاهتمام بالثقافة الروسية، وذلك بتوفير نسخ ضخمة العدد لكلاسيكياتهم مترجمة إلى اللغة

الألمانية. اشتمل ذلك على ترجمات هايلد أنجاروا Hilde Angarowa لمسرحيات تشيخوف، الموضحة بصور فوتوغرافية للعروض الأصلية بمسرح الفن بموسكو ١٩٤٧. وبعد فترة هينة كانت النسخ المعيارية ومترجمات أنجاروا تعتمد إلى "التفاح والاختيال بالبراعة اللغوية، "حيث كانت محكمة وبراقة" دون أدنى ضرورة لذلك، لكن تتماشى مع القراءة الماركسية، فهم أيضًا بالغوا في التأنيق إلى الحدود القصوى، خاصة في مسرحية الخال قانيا. وطبقًا للسياسة الأبوية للسلطات الألمانية ظهرت المترجمات الأخيرة لجودرون دويل Gudrun Duwel (١٩٦٤)، مبسطة وبلهجة أنيقة، تلجأ إلى الإسهاب لترشد القارئ إلى فهم مناسب للعملية الجدلية (٤).

لحظة أن أصبح الريبرتوار المسرحي الألماني زاخرًا؛ بل منتفخًا بالكلاسيكيات الروسية، أمست الحاجة إلى نقل الرسالة الصحيحة وتدعيم صبغ الروح الألمانية بالطابع الروسي على نحو لا يبدو متعمدًا. وظهر هذا الطابع الروسي في أساليب تكوين المشهد المسرحي وتحريكه إخراجيًا؛ إذ أسهمت هذه العملية بدور هي أيضًا في نشر الطابع الروسي. ونذكر أشهر النواذر عن بستان الكرز وقد حدثت في درسدن، ذلك حينما اعتلى المواطنون السوقيت خشبة المسرح ليشرحوا ويبينوا كيف تُمثل مسرحيات تشيخوف (٥). وذلك لم يقتصر على المسارح العامة؛ وإنما امتد إلى المسارح المدرسية التي وجدت صعوبة بالغة في تعزيز اتجاهاتها القومية؛ خشية أن تبدو معارضة للشيوعية.

لذا فإن منهاج التمثيل المصدق عليه - والتتقيح الستاليني Stalinist لأعمال ستانسلافسكي - قد ترجم أمنيته بأن تصبح حياة الروح البشرية بمثابة بيان يهدف إلى خدمة الوطن. هذه القراءة الحمراء لستانسلافسكي نُظر لها بواسطة ماكسيم فالنتين Maxim vallentin، الذي افتتح مدرسة للتمثيل ببرلين الشرقية ١٩٤٥، وبمرور عامين افتتح معهد للمسرح بمدينة قايمر. هذه التبشيرية اتبعت أيضًا في مسرح مكسيم جوركي في برلين الشرقية بدءًا من عام ١٩٥٢؛ لأن المثالية

السطحية لمنهج ستانسلافسكي الستاليني اصطدمت عند الممثلين والمخرجين الشيوعيين، بملحمة مسرح بريشت الديناميكية المتغيرة، والذي أسس لنفسه - أي المسرح - مجموعة أعماله المعتمدة والخاصة المعبرة عن جمالياته. وقد بدا أسلوب بريشت في المجابهة المباشرة بالحقيقة يزيل البقية المهترئة من أسلوب ستانسلافسكي "فن التلميح بالحقيقة". لكن حكومة الـ GDR الألمانية - حين اشتد عودها - جعلت أعمال ستانسلافسكي المحنطة هي المفضلة رسميًا عن البريشتية الأكثر رواجًا وغير المتوقعة. كان الإقصاء الروسي للمسرح الملحمي بمثابة الأسلوب الأكاديمي الرسمي، وقد بلغ ذروته في عام ١٩٥٣ في مؤتمر ستانسلافسكي الذي عقد في برلين، حيث وضع أرثوذكسية - تمامًا مثل: المجلس الكنسي - لأصول التدريب والعرض الدراميين. وفي عام ١٩٥٤ أفرخت الذكرى السنوية لتشيخوف ما لا يحصى من الإرهاصات الفاترة بمسرح الفن، فاشتملت على عروض برلين الشرقية لـ هانز هاينز Wolfgang Heinz الذي أخرج نصوص تشيخوف متأثرًا بأسلوب مكسيم جوركي. وبشكل يدعو إلى السخرية، كان أهم عرض - متأثرًا بطابع ستانسلافسكي - في ألمانيا خلال هذه السنوات هو عرض الشقيقات الثلاثة للمخرج بيتر شاروف Peter Sharoff سنة ١٩٦٥ على مسرح فولكس بشتاين، بديكورات تأثرت بالمنظر المسرحي الأصلي لسيموف. وتميز العرض أيضًا بالأداء المتكلف المحرك للعواطف للممثلة مارثا والنر Martha wallner التي جسدت شخصية ماشا.

من الناحية التاريخية، كانت مقاومة غزو الثقافة الروسية هي شريعة الانتماء الوطني إلى بولندا، ولكن لن تفلح أية مقاومة في ظل موالات السلطات لذلك الغزو. وبفعل رغبة البولنديين الجامعة في وجود كيان مسرحي، حشدت الجبهات لإحياء بعض المسارح وتجديدها على نحو سريع بحثًا عن "حقيقة المسرح". ومع أن كلاً من الفنانين والنقاد البولنديين كانوا تواقين إلى تحديث الأشكال التي كانت سائدة قبل الحرب من بروقات تدريب وعروض في الريبيرتوار المسرحي، وذلك بإعادة

عرضها، فإن الدراما البولندية ظلت مقيدة ومحدودة آنذاك، على خلاف الدراما الروسية الفاحشة الانتشار. ارتفع شأن مسرح الفن بموسكو كأكثر المسارح توافقاً مع السياسة الثقافية للحزب الشيوعي، إذ كان يقدم خدمة شفاهية ترتفع بهذه العقيدة من خلال فناني المسرح، حتى مع نظرتهم إلى أعمال ستانيسلافسكي بوصفها ليبرالية عتيقة الطراز، في حين أعلن السياسيون أن هذا النظام كان وسيلة لتحقيق "الواقعية الاجتماعية"، ورأى ممارسو المسرح أن هذا النظام "عرض صادق للحياة العادية في إخراجها لدراما تشيخوف" (٦).

في شهر أكتوبر عام ١٩٤٩، أقيم مهرجان للمسرحيات الروسية في وارسو كعلامة على الصداقة السوفيتية - البولندية، ولم يقدم فيها أي من الأعمال الهجائية أو الفانتازية التقليدية، فيما عدا مسرحية جريودوف التي أداها مجموعة من الهواة. ولقد تمت الدعاية لتشيخوف - من دون كل كتاب ما قبل الثورة - كقديس عالمي حصيف عطوف، وأعماله إنما هي مستودع للحكمة اللازمة لإعادة بناء العالم. ومُنِحَت جائزة لمسرحية الشقيقات الثلاث التي أخرجها برونيسلو دابروسكي Bronislaw Dabrowski على مسرح سلوواكي كراكو، وكان العرض أحد العروض المرضية الموافقة لدعاوى النقاد الجديدة حول الواقعية الاشتراكية. كانت أعمال تشيخوف التي أخرجها دابروسكي مصبوغة بشيء من الأمل الوليد. ظل عمل الممثلين ثابتاً في جو من الدفء والتآلف. أعاد المخرج ثورة التصفيق والاستحسان بعد المشهد الذي يجمع بين إيرينا وتوزينباخ - حيث كان كل ما تستطيع سماعه هو تنفساً هادئاً في المسرح وعاصفة من التصفيق، وذلك عند جملة: "إذا مت فكل الأمور سواء. يتساوى عندي أن أحيا بهذه الطريقة أو بأية طريقة أخرى" (٧). أما باقي عروض تشيخوف المنافسة فقد سقطت؛ لرومانيكيتها غير المنطقية، ونزعته الشكلانية في تناول.

ظل تشيخوف هو الأكثر رواجاً وطلباً حتى منتصف الخمسينيات، وذلك رغبة من القائمين على الريبيرتوار المسرحي البولندي في مواكبة هذه المعايير

الجديدة. بعد ذلك بدأ الصحفيون المحترفون يبدون شكواهم من الرذب (*) *Cul de Sac* الذي يتضمن المنهاج الستانسلافسكي الحامل للوصفات التي تقود الممثل وتجبره على أداء أعمال تشيخوف وموليير وشكسبير بالطريقة نفسها. ضجر البولنديون بعد موت ستالين - حين خفت السلطة على الأمور الفنية - من الخط الحزبي لستانسلافسكي، وكان الاهتمام الشديد بمسرح ما قبل الثورة المبكر لمايرهولد Myerhold وماياكوفسكي Mayakovsky. وحُسم الجدل بمقال نُشر عام ١٩٥٨ لـ ن. مودزيلوسكا N. Modzelewska^(٨)، والتي لم تتخل تمامًا عن اللينينية الماركسية؛ ذاك لأنها وصفت العقلانية التشيخوفية بأنها ضعيفة الإرادة، كنتاج طبيعي لحقبته التاريخية، وذلك ما جعل تشيخوف يقنع ببقائه ملاحظًا للأمور من الخارج، معزياً نفسه بوهمه عن المستقبل. من ناحية أخرى، فإنها إزاء تسمية أبطال تشيخوف "فرسان التمرد الأبدي" قد هاجمت تفسير مسرح الفن وسطحيته، وأشارت إلى عناصر البشاعة والسخافة في المسرحيات، مزكية الاتجاه الساخر الهجائي.

كانت جولة مسرح الفن في بولندا تشيد حائط الدفاع الأخير عن طريق النقاد المحافظين؛ الذين أصّلوا لجعل تشيخوف معاصراً، وكان هذا بمثابة تحايل أكثر منه "تعميقاً للأفكار الرئيسية في النصوص"^(٩). لكن القتال من أجل الحداثة كان قد بدأ بقيادة زينوبيوس سترزيليكي Zenobiusz Strzelecki، مصمم الديكور والمخرج الذي لاحظ أن الواقعية مناسبة لمسرح الفن بموسكو باعتبار أن كل عروضه تُعد قطعاً متحفية. "لكن الواقعية كانت ستصبح غير مناسبة لو كان تشيخوف قد أراد التواصل مع العصور الحديثة. فيجب إعمال أساليب أخرى، كالتصويرية والانطباعية، مع رتوش من التعبيرية والسريالية، فمثل هذه الأساليب كانت أكثر ملاءمة لنقل حالتها الوحدة والضياغ، في حين كانت واقعية بافيت Buffet تتناسب مع استسلام الشخصيات بكل تأكيد"^(١٠). وفي عرض النورس، من إخراج

(*) الرذب: جيب أو وعاء مسدود الطرف (المترجم).

ستريزليكي عام ١٩٥٩ على مسرح البولسكي البولندي في وارسو، تم الحدث المسرحي فوق رصيف دائري مكسو بالقماش أمام سلويات لشجر أسود عاري من الأوراق، وسماء من قماش الكنفا ذات قمر موسوم عليها، وذلك في الفصل الأول. وعُتِمَت السلويات في الفصل الثاني. كانت المناظر الداخلية مرسومة بشكل متناثر في البياض في الفصل الثالث، وفي السواد في الفصل الرابع.

كان هناك اتجاه آخر يبتعد عن ذلك التأثير السوفيتي، ويتمثل في عرض زامكوف سلومسزينسكا zamkov Slomczynska لمسرحية الأعماق السفلى - الحضيض على تياترو ستاري كراكو عام ١٩٦٠. وقد أذهل الجماهير بتجريد النص من البيئة الروسية وما يدل عليها من إشارات. أحل هذا العرض السخرية والتهكم محل الملاحم الاجتماعية. لقد أغرى هذا النجاح المخرج آدم هانوسكيوسز Adam Hanuszkiewicz أن يجرب الشيء نفسه بعد عامين على تياترو دراماتيسزني وارسو بمسرحية بلاتونوف^(١١)، وهذه هي النسخة البولندية الأولى لهذه المسرحية التي لم يعرف لها عنوان. كانت ثمة مشاركة ملحوظة للمناقشات الأدبية حول تفسير جديد لتشيخوف. وكانت طريقة هانوسكيوسز في جعل أعمال تشيخوف معاصرة وأقرب إلى الجمهور المعاصر، هي أن يجرد النص من بيئته الروسية، وذلك بإزالة كل السياقات الاجتماعية. ولم يصمم السينوغرافيا مصمم ديكور خبير؛ وإنما أعدها كرزيستوف بانكيوسز Krzysztof Pankiewicz، وهو فنان ذو منحى تجريدي، يتميز بألوانه الزاهية، فلقد أعد خشبة مسرحية فارغة زودها بأثاث بالية مهلهلة ومعلقة، وجعل ترتيب الممثلين اعتباطيًا.

ولقد هوجمت مسرحية بلاتونوف التي أخرجها هانوسكيوسز بضراوة من قبل النقاد السلطويين، حتى أولئك الذين أبدوا رغبة في رؤية قراءة حديثة لأعمال تشيخوف. فبالنسبة إلى ذائقتهم الروسية، كان العمل "بولنديًا" أكثر من اللازم. فلقد كرهوا تصميم الديكور، وكذلك الموسيقى العشوائية التي وجدوها زائدة على الحاجة، وعرضية بلا أدنى ضرورة، وغير مناسبة بالمرّة. فلم يستطع الناقد

أندرزاي ويرث Andrzej Wirth أن يحدد إذا ما كان المخرج ينتهج نوع الفارس أو الدراما النفسية، أو الجروتسك الحديث، أو أي شيء آخر. أما رومان سزیدلوسكي Roman Szydlowski فقد عارض بالنقد المقاطع الصغيرة والإيقاع الهادئ البطيء والوقفات الطويلة. ففي رأيه أن كل ما تبقى في العرض هو الاهتمام بالحب، مما جعله يبدو كميلودراما. وقد أوحى بالميلودراما أيضا أكثر من إيحائه بالجروتسك افتقار العرض إلى أسلوب أداء موحد^(١٢). لكن، وبالرغم من النقد اللاذع، فإن كلا من جوستاف هولوبك Gustav Holoubek - الذي جسد شخصية بلاتونوف - وكذلك العرض، قد حاز جوائز المهرجان السنوي للفن الروسي والسوفيتي في كاتوفيتسا. وبعد خمسة عشر عامًا - عندما أعاد هانوسكيوسز عرض بلاتونوف في المسرح القومي - غير النقاد آراءهم ووصفوا العمل بأنه النجاح بعينه؛ لأنهم في ذلك الوقت وجدوا هذا الأسلوب أكثر تعبيرًا عن تشيخوف من الأسلوب التقليدي البكائي^(١٣). وبعد ذلك سُحِقَ نظام ستانسلافسكي وتحرر النقد السلطوي من قبضة الواقعية الاشتراكية.

مسرح القسوة

بحلول موسم ١٩٤٦ / ١٩٤٧ غُمر المسرح التشيكي بمسرحيات النورس، وبستان الكرز، والشقيقات الثلاث، ومسرحيات الفصل الواحد، والقصص المُعدة دراميًا. وكمبادرة من الحكومة والحزب، نُشِرَ ثلاث وعشرون نسخة من أعمال تشيخوف بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٣، وافتُتِحَ تسعة عشر عرضًا لمسرحياته، معظمها صورة طبق الأصل من عروض مسرح الفن بموسكو. ولقد عُرضَ أكثر من ذلك في الاحتفال بمرور خمسين عامًا على وفاته.

في هذه السنوات التي تلت الحرب، كانت الأسئلة التي تتناول قضية الإخلاص هي الأكثر إلحاحًا، مع إغفال حقيقة أن هذه الأسئلة قد تفوهت بها

شخصية غير واقعية في مسرحية الأعماق السفلى - الحضيض. وعزرب الأيديولوجية السوقية من شأن السطر القائل: "الإنسان، يا لها من كلمة تبعث على الفخر" كما لو كان شعاراً. كانت أفضلية الإنسان ضماناً لمستقبل يتسم بالحب والثقة والسعادة في ظل الشيوعية. وضرورة توالد العروض التشيخوفية كانت الشاغل الأعظم لدى هذه الأيديولوجية كما أشار الناقد م. سمتانا M.Smetana:

هناك عروض قليلة جداً في مسرحنا التي تعبر عن الحياة المعاصرة، والتي قد تكون فيها فكرة إعادة التأهيل الروحي للناس نافعة، وذات هدف، وعميقة إلى حد بعيد. وعليه يمكن حل مشكلات الأخلاق والعاطفة... فعلى أن نؤثر في الجمهور بحلم تشيخوف عن الجمال... ونعلم الأجيال الشابة أن تطبقه على الحياة، بعمق وبفخر حتى يتسنى لها مواجهة كل أسئلتها المهمة. وباختصار ليس لمسرحنا الحق في الامتناع عن عرض مسرحيات تشيخوف، وعدم تقديم تراث هذا الكاتب العظيم والمفكر العظيم للجمهور. فأجيالنا هي الأحق بأن تعي كل شيء حلم به دون غيره ودافع عنه^(١٤).

في ذلك الوقت كان أوتومار كرايسا يُدرّس فن الكتابة المسرحية في المسرح القومي ببراغ (نارودنى ديفالدو) ، وهو مبنى عتيق سُدّت نوافذه الفكرية والعقلية. وكان تلاميذه لا يرون في تشيخوف أكثر من مادة إجبارية في المنهج الدراسي. وغير تلقى الموعظة الحزبية لم يفكر أحد أن يتطلع إلى جعل "تشيخوف معاصرنا". لا أحد غير كرايسا؛ فبطرائق حصيفة وحذرة جرب الهروب من الجدلية الماركسية والمنطق الديكارتي ليفجر أسئلة وجودية في أعمال تشيخوف. ففي تقديمه لشخصية توزينباخ حاكي كرايسا ما فعله كاشلوف بتطابق تام، فقدّمه بقصر نظره وقلّة تفهمه، ولكن في خروجه الأخير حاول أن يظهر قسوة تشيخوفية، وعالمًا مريضاً بالوجودية، وذلك بإثبات أن لا شيء سوف يتغير أبداً في الخطة التاريخية للوجود الإنساني.

في ظل المناخ السياسي المعتم لأواخر الخمسينيات، وضع كرايسا خططاً لعرض النورس، وكانت فكرة غير مبشرة، حيث رأت السلطات أن المسرحية متشائمة بقدر لا يطاق. ولكي يتفادى هذا الاعتراض، أتى بفكرة براقعة، وهي حذف الجملة الأخيرة التي تعلن انتحار كونستانتين، لكن هذه الفكرة أثبتت فشلها، مع أنه قد أقر فيما بعد بعدم إمكانية حذف أي شيء من نصوص تشيخوف، لأن مسرحياته تابعة للسلطات، شأنها شأن الكاتدرائيات القوطية.

في عام ١٩٦٠ كان المخرج السالف لكرايسا، وهو "جيرى فرايكا"، قد انتحر، حيث قاده إلى اليأس المظهر العام للأحداث؛ عندها فقط قام كرايسا - مع مجموعة صغيرة من الأصدقاء المتوافقين في الرأي والاتجاه - بعرض جديد لمسرحية النورس. في هذا الجديد ظهر ابتعاد عن تقليدية الديكور المصنوق. أما جوزيف سافوبود Josef svoboda - المعجب ببيسكاتور Piscator ووجروبيس Gropius - فلم يطلق على نفسه مصمم ديكور؛ وإنما سينوجرافي. لقد ترك الأشكال القياسية للديكور، ووظف فراغ الخشبة على نحو يُذكر الجمهور بمسارح الاستوديو والورش التي أنتجت العمل. عندما سلم بأن تكوين المشهد على نحو تقليدي قد يوحى بالتعليمية، فضل توجيهًا مكنه من تحقيق حلم ترييليغف بخشبة مسرح ذات عمق غير معتاد. وكان عرضه لمسرحية النورس عاريًا من الناحية العملية، ذا ممر ضيق يقود إلى أعلى الخشبة عبر إضاءة غامرة، وفروع بلا أشجار معلقة في السقف، وزوج من كراسي الحديقة وطاولة قد تلخص كل الأثاث. وهناك صور انطباعية كانت تسلط بالبروجيكتور على الجدار الداخلي للسيكلوراما^(١٥).

ولأن اختيار هذه المسرحية كان قد أُملي عليه، تماشيًا مع المشكلات الحالية في المسرح والمجتمع التشيكي^(١٦)، فقد صُيغ العرض بالطابع السيكلولوجي العاطفي، ووجه تصريحًا سياسيًا مباشرًا تبرأ منه كرايسا فيما بعد. وعهد برسالته إلى نينا التي عادت في الفصل الرابع بمهمة إيلاغ "المقطع الأخير" اللاذع الخاص

بالكاتب. كل فرد من الجمهور تلقى هذه الرسالة على أنها تقول: "إننا مسئولون عن حياتنا الخاصة". بعد ذلك اعترف كرايسا أن ذلك كان خطأ فادحاً، لأنه لا ينبغي لأية شخصية تشيخوفية أن تأخذ الكلمة الأخيرة: "ليس هناك مونولوج يعلن فيه الكاتب وجهه نظره الأخيرة، وعليه فليس من حق أية شخصية أن تستأثر بالإضاءة المطلقة عليها" (١٧).

في عام ١٩٦٥ ابتعد كرايسا عن المسرح القومي تماشياً مع رفقاءه الأقرباء: الدراماتورج كاريل كراوس Karel Kraus، والكاتب الدرامي جوزيف توبول Josef Topol، وبعد ذلك واصلوا البحث حتى عثروا على مسرح ديفالدو ذا برانو خلف البوابات، وهدفه الأساسي التماس وسائل جديدة للتعبير والعرض البصري لتوصيل الدراما الكلاسيكية أو الحديثة للجمهور المعاصر. "هدفنا تحقيق السعادة في المسرح، ولقد اخترنا مسرحية الشقيقات الثلاث لتكون عرضنا القادم" (١٨). كان ذلك ليكون هناك حسم بشأن تجارب كرايسا لجهاز المسرح المشهدة وآرائه عن أهمية مكانة الممثل في تقييم العمل، حيث يذكر كرايسا: "لقد وجدت ضالتي في تناول تشيخوف من خلال التعاون مع الممثلين، وثقة انتحارية بإمكانات فن الممثلين"، وذلك أمر قد شرحه فيما بعد (١٩). كل ذلك كان نتيجة طبيعية لإيمانه بأنه لا وجود لمسرحية إلا إذا أداها أناس أحياء. فبمجرد أن تم الاختيار الأول في البروفات؛ تظهر سلسلة لا يمكن التنبؤ بنهايتها من الاحتمالات. ومع ذلك فإن الاختيار المفرد المميز الذي ينتج من عدد لا نهائي من الاحتمالات، يعد شيئاً حتمياً عند الشروع في الإخراج، مثل حتمية اكتمال السطر الحوارى عند المؤلف.

كذلك أدرك كرايسا أن المخرج لا بد أن يفهم عالم الكاتب المسرحى بخبراته الخاصة، والتي سوف تتوهج بدورها بفعل هذا العالم، وفي اعتماد على ماضيه الشخصى، استطاع كرايسا أن يوضح للجميع عناصر دراما الفارس. فمسرحيات تشيخوف لم تكن كوميدية؛ بل كانت قمة الكوميديا الإنسانية، واختار الفكرة التي لاحظها جوركي لكي يؤكد لها، وهي "البرود والقسوة".

هل من الممكن للمرء أن يقر بالرأى الوحيد السطحي غير السديد، والذي مفاده أن تشيخوف كئيب، قاسٍ، ويتعامل مع شخصياته بلا رحمة؟ هل يحبهم حقاً؟ هل يحب أي شيء عدا حقيقته عنهم؟ [...] وهل هو يتسم بالصلاح الفائق أو المطلق - مثل كثير من القيم المطلقة الأخرى - أكثر منه شخصاً ضعيفاً لا إنسانياً^(٢٠).

كان تشيخوف معنيًا - شأنه في ذلك شأن إيسن - بفضح حالة الهروب من الواقع، وهو تكتيك منفصل عن الزمان والمكان، مما جعل كرايسا يؤمن بأن مسرحيات تشيخوف يمكن أن تقف بسهولة كمرآة للحاضر.

إن عرض مسرحية الشقيقات الثلاث هو ما صنع سمعة كرايسا بوصفه أعظم باحث بنصوص أعمال تشيخوف، وتحول العرض ليصبح أنجح تفسير منقح لعصره. رأى كرايسا أنه لم تكن هناك أية وحدة بين الشقيقات، ولكن "ثمة علاقة متماسكة - نوعًا - صنعها التنافر الإنساني الممكن تفهمه". هذا ما حدد اتجاه العرض الأول: فنجد إيرينا مستغرقة في تفكير حالم، واثقة بنفسها، كما لو كانت قد اكتشفت لتوها شيئاً بالغ الأهمية، تمشى مرحلة إلى الأمام، تنتظر خارج النوافذ. أما ماشا فنراها تنتظر إليها شذراء، وتذهب لتجلس على الأريكة خلف الطاولة. تقرأ بلا إحساس. إيرينا تصل إلى الكرسي، تستلقي على ظهره محركة رأسها ببطء: "الطقس اليوم بالغ الجمال.. حقاً بالغ الجمال". أما أوليجا فتتابعها بنصف عين وتوبخها على سعادتها غير المبررة: "منذ عام مات الوالد.. مات في يوم ميلادك نفسه ٥ مايو" .. وتتابع باقي أحداث المسرحية منطلقاً من هذا الافتقار الجوهري إلى الانسجام بين الشخصيات. ولكن الإخراج قد خلق توافقاً عميقاً قادراً على احتواء هذا التنافر الرهيب، وذلك يتفق مع تعريف الفعل الدرامي الذي قدمه زميل كرايسا، وهو جيندریش هونزل Jindrich Honzl، حيث يقول: "الفعل - الذي هو الجوهر الحقيقي للفن الدرامي - يدمج الكلمة بالمثل بالملابس بالديكور بالموسيقى، ولذلك نحن ندركهم متصلين بمجرى واحد ينقلهم ويشملهم جميعاً^(٢١)".

التعدد الغريب للأصوات كان متطابقاً في المجموع، وبدأت الحركة المسرحية نوعاً من الواقعية المتسامية بلمسات انطباعية ورتوش تجريدية. ظهرت بعض التناقضات، حتى وإن كانت بارزة، لكنها متماسكة وليست مفككة. في واحدة من البروفات التي تسبق العرض، اشتكى بعض الزملاء النابهيين أنه بدلاً من الوضوح الذي توقعوه من تشيخوف، فإنهم رأوا تشويشاً ناتجاً من حديقة الحيوانات، حيث الحيوانات المفترسة تهاجم بعضها بعضاً، كان كرايسا غالباً ما سيلام لإقصائه نزعة الحنين إلى الوطن والكاريزما العاطفية، لكنه لم يخز قط الشخصيات^(٢٢).

وللمرة الثانية أحيا جوزيف سقوبودا فكرة السينوجرافيا: فوق خشبة عريضة عميقة، قطع ديكور في أعلى جانبي المسرح ما بين الكالوسين، تنسحب في رسم منظوري يتناهى إلى جدار خلفي رمادي يغرق في الظلمة (ولقد آمن سقوبودا أن اللون الرمادي كونه هو اللون التشيخوفي، فهذا أمر رائع). أختير الأثاث من الأنثيكات الرقيقة؛ ففي الفصلين الأول والثاني ثريا كريستالية فوق طاولة طعام مستديرة ضخمة أعلى يمين المسرح، وفي الفصل الثالث شاشات متوازية. أما الفصل الأخير فنجد فرعين مائلين على الخشبة المجردة، مع أرجوحة على الجبال أسفل يمين المسرح. "هذه هي الواقعية، مجردة، بدون الأماكن التي تفقد خصوصيتها. تهاجر الألوان من الذاكرة، كثير من اللون الأخضر في الفصل الأول، فالملابس الرسمية للضباط ذات لون أخضر لامع: وإيرينا، الأخت الصغرى، ترتدي البني وما هو مائل إلى البني في الفصل الأخير"^(٢٣).

لم يستخدم الصوت لتهيئة الجو، ولكن "لتحديد الانتباه وجذبه إلى حدة التوتر". في الفصل الأخير، نغمات كمان، أغنية للقيثارة، صوت إطلاق الرصاص من بعيد، والموسيقى العسكرية اندمجت كلها في رقصة مروعة. "الآن تعبر الشخصيات خشبة المسرح، والموت مقيم بينهم".

وفي أثناء تلاشي الضوضاء نشاهد الرجال الذين يمشون بطريقة عسكرية ترفرف قلوبهم للعودة إلى بيوتهم وملازمتها. الجمال هناك مطابق تماماً للتأثير الذي قصده تشيخوف^(٢٤).



(٢٧) سينوغرافيا جوزيف سفبودا للشقيقات الثلاث من إخراج أوتومار كرايسا. براغ ١٩٦٥.
كرايسا في دور دكتور تشيبيوتيكين يجلس بجوار الأرجوحة.

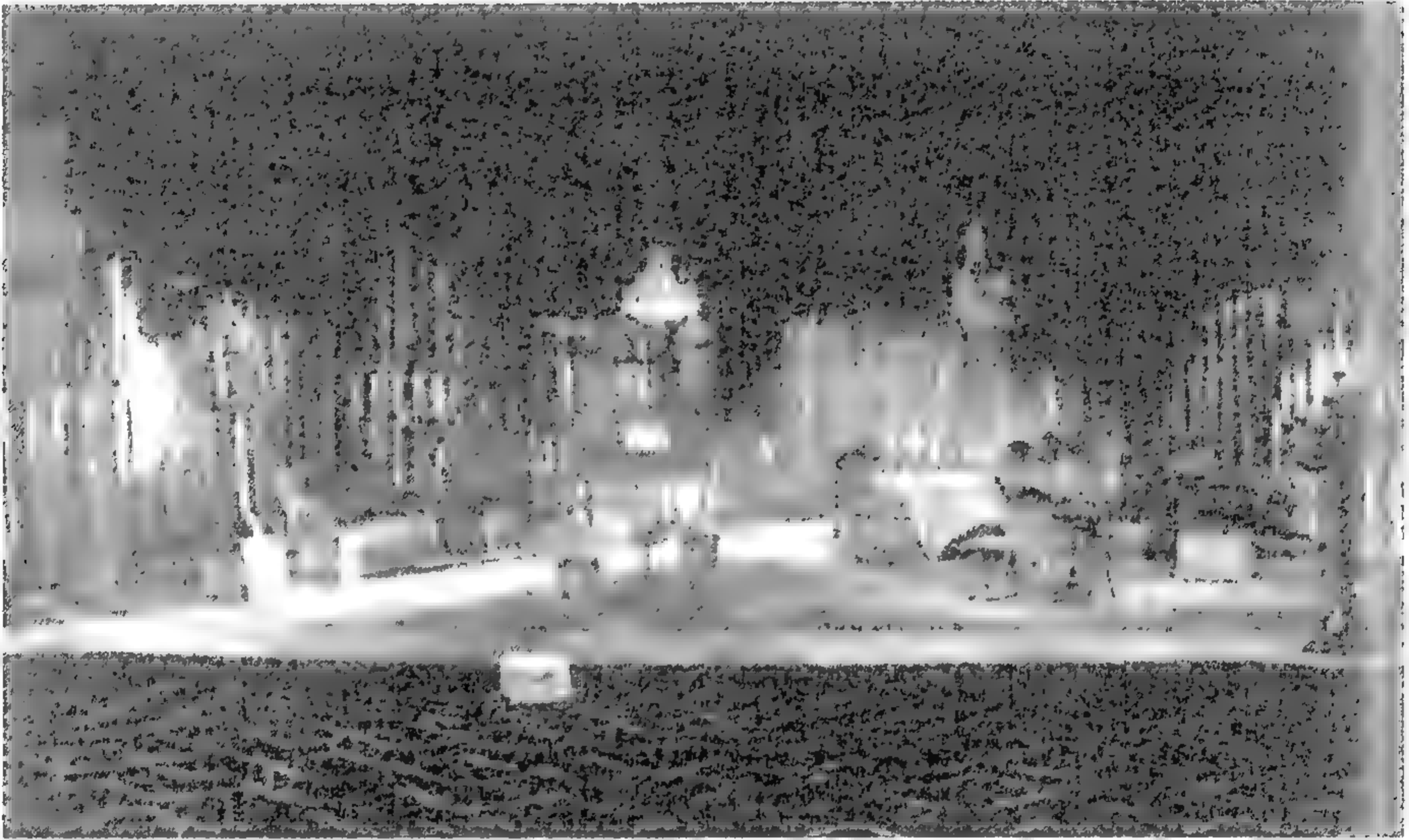
في النهاية تمامًا طاف تشيوتكين - الذي جسد دوره كرايسا بنفسه - فوق رءوس الجماهير بالأرجوحة. وفوق خشبة مسرح فارغة، خالية من كل وجه، ومضاعة، دارت إيرينا وماشيا كما لو كانتا طائرين جريحين، يطيران في جهات متقابلة، غير مُصنَّعين إلى كلام أولجا. لقد كانت نهاية قاسية ومأساوية، وهي النهاية المحتومة لبناء تدريجي من التفاصيل. وبتجرد تشيخوف من الأكليشيه العاطفي - وذلك صيد تم التكرار له بوصفه راصدًا لتفسخ نهاية القرن التاسع عشر - لقد أخرج كرايسا من النص كل ما هو خشن وحاد وصارخ في تشيخوف.

ظل عرض مسرحية الشقيقات الثلاث لكرايسا باقيا في ريبورتوار عروض مسرح ديفالدو ذا برانو لستة أعوام، حتى تصفية المسرح، وعرض في الخارج في اثنتي عشرة دولة مختلفة، محدثا تأثيرا عميقا في مضمار إعادة التفكير في العروض التشيخوفية. في عام ١٩٧٠ أخرج كرايسا عرض إيفانوف، عائدا إلى النص الأول لمسرح كورش. ولقد طور كرايسا شخصية هامشية، وهي شخصية إجروشكا، ليصبح سيد احتفالات مذبولا. تفتتح المسرحية بدفعة من إجروشكا لزوج من الثريات جعلتهما يتأرجحان مثل البندول. كان كلبه يعوى في لحظات مختلفة، وجعل عواءه مثل لازمة غنائية، وهو الأمر الذي دعا أحد النقاد أن يقارنه ببينجي Benjy في رواية فوكنر Faulkner: "تور في أغسطس" (٢٥). هذا العواء وزُرع على شكل أوركسترا باستخدام البيانو مع نغمات راقصة، والمارش الجنائزي للأوركسترا القروية، وثرثرة الرجل المتفرج وطقطقته، وذلك لخلق قطعة موسيقية منسجمة. كان الفراغ عند سفوبودا مطوقا بسياج من الأوتار الخشبية المقطعة بالفأس بشكل خشن وغير مدهون بطلاء، وزود بتجديد البلس الأخضر. يجلس إيفانوف في ناحية الجمهور، في حين يعيش المجتمع على الجانب الآخر من السياج. خلال ذلك بقيت كل الشخصيات على المسرح، وهي وسيلة كان أول من استخدمها هو كرايسا في عرض لورينزايشيو في السنة السابقة لعرض إيفانوف. كانت هناك إضاءة بيضاء مسلطة على خشبة المسرح لقراءة الجمل، وإضاءة خضراء للكلام الفرعي، حيث أحدث ذلك تأثيرا مذكرا بعمل سوناتا الشبح. حفظ

البعد غير العادي الذي أعطاه التجاور - أو التناقض أو التراكم لمستويات عدة من الأفكار - حفظ الدراما من السير في نمط خطي، بل تطورت أحداثها في رحابة^(٢٦).

لقد تمت دعوة كرايسا إلى بروكسل لإعادة عرض مسرحية النورس عام ١٩٦٦، ثم أعاد عرضها في مسرح ديفالدو ذا برانو عام ١٩٧٢، واستمر في إعادة بناء النص على نحو جذري كما فعل فيما سبق بعرض إيفانوف. ولقد تبني فكرة سرجي أيزنشتاين Sergey Eisenstein التي تعتمد المونتاج - أي تراكم المشاهد - طريقة لإشراك الجمهور في العمل. ولقد أدى الممثلون الفصل الرابع منذ البداية إلى النهاية بمقتطفات من الفصول السابقة، والتي أدخلت وأضيفت لتكون مونتاجاً قوامه عشرون جزءاً متساوياً. كان كل مقتطف من المقتطفات التسعة عشر الأولى مقسماً إلى لحظتين متقابلتين؛ الأولى جزء من الفصل الرابع، ثم يقابل هذه اللحظة مشهد منقول من فصل سابق يؤدي تماماً كما هو^(٢٧). ولقد رُكّب الكولاج المُمهد مع المونتاج: جلب سفوبودا كتلة مجتمعة من الأشياء المتباينة من أشجار البتولا، الأثاث، المرايا، وكل مخلفات الذاكرة التشيخوفية.

عندما أغلقت السلطات مسرح ديفالدو ذا بوانر، عين كرايسا في مسرح بلدى محلي مستقل غير ممتع، في مدينة ليبين خارج حدود براغ. وبعد فترة من الإدارة بعيداً عن الإخراج، كسر حالة الصمت في عام ١٩٧٤ بعرض لمسرحية بلاتونوف. ولقد اختيرت هذه المسرحية لأسباب واضحة؛ وهو أنها تعاملت مع موت المثالية في مستنقع من العلامات المخادعة والأسس المهترئة. عمل معه اثنان فقط من الممثلين من فرقته القديمة، ودون إجراء بروقبات له ستة شهور كما اعتاد، طبق كرايسا في عرض بلاتونوف نفس أسلوب التكوين والإخراج الذي اعتاد استخدامه في مسرحية إيفانوف. كان الممثلون فوق خشبة المسرح طوال الوقت، محاطين بسياج خشبي طويل، وكانت حجرة بلاتونوف ذات أرضية، وسرير، وخزانة للملابس. وكانت الشخصيات تقدم تباعاً كما لو كانوا يتناوبون في رقصة جماعية، ثم انفصلوا في مجموعات تبعاً لدرجة القرابة، أو تبعاً للحبكة الدرامية. كان الحدث مقسماً إلى تتابعات منفصلة تقف متقابلة بعضها مع بعض.



(٢٨) السياج المغطى بلحاء الشجر، والمنظر الداخلي المغطى بنسيج البلش. سينوجرافيا سفوبودا
لعرض إيفانوف، من إخراج كرايسا، ١٩٧٠.

كل شيء كان مغمورًا بضوء أخضر غير واقعي، فقط عندما يظهر الناس يحل محله الضوء الأبيض الذي يمثل الواقع. الكثير والكثير من التجارب والذكريات كانت تصور ويجللها الضوء. الضوء الحاد والخشن — دكتور تشيخوف الذي جعل الإنسانية شيئًا ملموسًا، ولكنها في مجملها ليست أفرادًا أو تجرّدًا من وهم، وليكن على نحو قاسٍ^(٢٨).

في عام ١٩٧٦ استطاع كرايسا أن يتخلص من غموضه الإجباري؛ وذلك بتعيينه مخرجًا لمسرح ديسيلدورف لمدة عامين. افتتح موسمه الأول بمسرحية بستان الكرز بديكور تشارك في تصميمه مع تيودور ريتشر فورجاش Theodor Richter Forgach. هذا التصميم فتح مقدمة المسرح (قوس البروسينيوم)، وامتد بخشبة المسرح الكبيرة بطبيعتها إلى الجدار الخلفي حتى أصبح عمقها ٣٦ مترًا، ثم اتجه رأسيًا، ثم عاد إلى الجمهور، بما يوحي بثيمات الوصول والإقامة والرحيل. وهذا ما خلق صورة عن الحياة في شكلين أولهما: كموطن عالمي. وثانيهما: محطة قطار بها مسافرون يتنقلون بين المحطات. ولقد علق فوق الجميع ستار من الأبيض الزاهي، رديء الذوق بشكل متعمد، ليحل محل البستان وأغطية الجوخ التقليدية لديكور الأوبريت. لم يكن هناك ثمة جدران. كل حجرة كانت تُعرف من محتوياتها المفعمّة بالبشاعة، حتى ولو كانت أثاثات فخمة، ولكن الحدث وحده أو حركة الشخصيات هي التي سمحت للجمهور بتعرّف وظيفة الأثاث. فجلوسهم أو إضجاعهم بين السرائر والوسائد (فنادرًا ما كانوا يقفون) كانت الشخصيات تُبتلع داخل الأشياء^(٢٩). بين أحداث الفصلين الثاني والثالث سقط ستار ليغطي الأثاث ويشكل كفناً يقبع فوق مقابر غريبة الشكل، ولذلك بدأ تروفيموث يتكلم وكأنه في الجبّانة. وحين قالت رانيفسكايا أنها تتوقع انهيار السطح، ما لبث أن سقط فوقها، وفي نهاية المسرحية حينما دُفعت المناضد والطاولات ومنضدة الكتب والكراسي جانبًا وطُرحت بعيدًا، أصبح المسرح عبارة عن حجرة "سقط متاع الماضي".

كان كرايسا يزود الممثلين بلمحات من الحياة العادية المركزة لتشيخوف: فمواقف تشيخوف اليومية العادية تشاهد في غرابتهم، وتميزهم، وتفردهم. كان العالم عند تشيخوف غير مستقر، عالمًا غير متوهج في الغالب. لقد كان يكتب بمبضع جراح.

يجب على المرء أن يدقق بعناية في النص بأشعة إكس... كل عبارة ما هي إلا مفتاح لشيء آخر، وتشي بأن شيئًا آخر يتم من خلف الشخصيات، حتى وهم لا يفعلون شيئًا سوى اللغو. فالكلمة الواحدة أو الهمزة المرددة من الممكن أن يكون له تشعبات رهيبية... فالوقفات التشيخوفية [لا تستقبل كمطاردة ذبابة في حالة المالنخوليا ولكن] تعبر عن صدام أو حادث أو تضارب - خاصة في الأنشطة اليومية للشخصيات، وفي رغباتهم واهتماماتهم^(٣٠).

سار كرايسا على نهج التقنية التي أجرى تجاربه عليها في مسرحية النورس، حيث بدل بعض المحادثات أو كرر بعضها، مثل بعض الجمل العنيفة التي توضح أفكارًا بعينها (الرغبة في الرحيل، الموت، زواج فاريلا)، كلها كانت مركزة في عقدة واحدة، كما لو كانت المسرحية مقالة نقدية لذاتها. بدل كرايسا بعض العناصر من مواضعها؛ ليوضح بشكل أفضل البناء الجماعي، وليعزز الأفكار ويجعلها مركزة، ويقوى رنينها. في الفصل الثاني كان الدوييتو بين أنيا وتروفيموث قد قطعه المشهد الذي يجمع بين جايف ورانيثسكايا ولوباخين. ومثلت الوقفات بين العبارات في الفصلين الأول والثاني بأحداث مدوية. ففي الوقفة الأولى: كانت أنيا مستغرقة في التفكير، مصدومة باكتشافها للتعبير "سقط في الحب"، بعد ذلك، حاولت أن تفهم سؤال تروفيموث: "ما الهدف من حياتنا؟" أصبحت الوقفات مفعمة بالمعنى، ولكنها قُدمت بشكل طبيعي كالحظات انعكاس.

في عرض إنجـبـورج إنجـيلمان Ingeborg Engelmann، كانت رانيثسكايا بشرًا من دم ولحم، تعاني ألم نصف الرأس (حيث وضعت رباطًا ضاغطًا على رأسها في الفصل الثالث، ونجدها أيضًا شبيقة: حيث احتضنت

تروفيموث والتصقت به، وياشا تدلك لها فخذيها، وترغب في أن تكون مرغوبة لدى لوباخين - الذي جسد شخصيته فيرنز سنيترز Werner Schnitzer - والذي أحببت شهوانيته بفضل صراع طبقي. وحينما تبادلا القبل في الفصل الثاني، سرعان ما انسحبا مرعوبين من هذه الحقيقة الجلية. كان كرايسا من أوائل المخرجين - بعد فاختانجوف - الذين أظهروا الكوميديا الجروتسكية في عالم تشيخوف، حيث رقص المدعوون في الحفلة والكراسي فوق رؤوسهم، وتسلق إبيخودوف خزانة الكتب ليخيف فاريا المفتول العضلات، وجلس جايف المتناهي الصغر فوق طفاية السجائر. بالقرب من ذلك كان فيرس مختفياً تماماً خلف الأثاث: كحشرة متربة، تمدد فوق أريكة بالغة الصغر إلى حد أن رجليه تدلنا فوق الحافة. كان الماضي الذي انتهى معه سخيلاً تماماً، وما هو إلا من اختراع السادة الذي انهار مثلهم بلا كرامة^(٣١).

عندما حررت الثورة المخملية المسرح التشيكي، كان كرايسا يعتزم مواصلة تجريد تشيخوف من موطنه. فلقد أعاد عرض مسرحية بلاتونوف في دسلبدروف عام ١٩٧٧، وفي عام ١٩٨٠ ابتكر عرضاً لمسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح أتييليه دو لوفان - لا - نوث. وهنا قد سلك مسلكاً مختلفاً، محاولاً خلق تركيب جدلي بين الطبيعة النفسية على طريقة ستانسلافسكي والمسرح الغنائي الإيقاعي ذي الحالات النفسية التي تصورها مايرهولد. قام بياترلس بيكون فالين Beatrice Picon Vallin بادعاءات كثيرة حول إنجاز كرايسا، متضمناً:

الفهم العشوائي (فلم يكن بالإمكان رؤية كل الأشياء، والمخرج يعلم ذلك)، والإجمالية (قادرة على جمع خطوط السرد المشتتة)، والتقاطعات المطلقة، سواء بوعي أو بغير وعي (تتوسل إلى قدرة الجمهور للمشاركة، بحيث يضع الجمهور على خشبة المسرح)، وهو الأمر الذي يتيح للجمهور اختراق أدق خصائص العملية الإبداعية، وكيفية صناعة العرض المسرحي^(٣٢).

خلقت السينوجرافيا معرضاً يقوم فيه الفرسان ببعض الحركات الخاصة بخيولهم الخشبية، وهم يمثلون التجرد من العاطفة، مبرزين مدى السخف واللاإنسانية السائدة في الحياة اليومية. بدا ذلك - بشكل عشوائي ومتقطع - تجديفاً في شأن الجو العاطفي التقليدي غير الواضح. كان الجمهور في بلجيكا - حيث عُرضت مسرحيات النورس وبستان الكرز ببروكسل في العشرينيات من القرن العشرين - كان يرتد عن حالة المكاشفة وينبذها، مع أن بعض النقاد أشار إلى كون كرايسا يمثل أصالة تشيخوف، وقد ذهب المخرجون الفلمنكيون والولونيون^(*) إلى عرض المسرحيات بوصفها ضرباً من البكائيات، وتسكعوا عبر العروض المتحفية ذات السمات المعروفة^(٣٣).

وعلى كل حال، فلقد أخرج كرايسا خمس مسرحيات لتشيخوف سبع عشرة مرة: ست منها في تشيكوسلوفاكيا، وإحدى عشرة مرة في منفاه المؤقت. وحينما عاد إلى المشهد الدولي بمسرحية بستان الكرز في عام ١٩٩١ (انظر الفصل السابع عشر) لم يكن لديه الجديد ليضيفه. فلقد تم استيعاب الدروس بشكل جيد. لكن هذه الدروس كانت غير قابلة للنسيان. أصبح مفهوم كرايسا أكثر عنفاً من أي شيء منذ عهد فاختانجوف، وذلك بمصاحبة سينوجرافيا سفوبودا. فعمد إلى الهيستيريا بدلا من الصور الملونة الصامتة، وإلى السوقية والعنف بدلا من الأناقة، وإلى اليأس القاتل بدلا من الحزن. وقد ألهمت رؤيته الغرب، وذلك في موسم المسرح العالمي ١٩٦٨، حيث قدمت إعادة تفسير جذرية لتشيخوف في كل من الغرب والاتحاد السوفيتي.

(*) Walloon: المخرجون الذين يقطعون الأجزاء الجنوبية والجنوبية الشرقية من بلجيكا والمناطق الفرنسية المجاورة لها (المراجع).

بلقنة تشيخوف

بعد ذباغ صيت "الليبرالية" الرومانية، أصبحت عروض تشيخوف غير مميزة، ولكنها قابلة للتمييز عن الصور المعتادة لصورة المسرح. ففي عرض مسرحية الشقيقات الثلاث في المسرح القومي في بوخارست، الذي أخرجه موني غيليرتر Mony Ghelerter، جُمعت ألَمع الأسماء في مسرح رومانيا. وفاز كل من الممثلين والمخرج بجائزة الدولة، وأعيد عرض المسرحية، وتم التنقل بالعرض على مسارح أخرى بشكل منظم حتى عام ١٩٥٦. فلقد جسد العرض الأسلوب الروماني في تناول تشيخوف^(٣٤). حتى قام لوسيان بينتلي Lucian Pintilie بتحدي هذا الأسلوب بعرض بستان الكرز على مسرح لوتشيا ستورزا بولندرا في بوخارست عام ١٩٦٥.

سلم بينتلي أن موطن تميزه كان في الكوميديا. ولذلك، فليس من الغريب أنه وجد المسرحية مفعمة بـ "كوميديا سحرية غريبة شديدة الخصوصية؛ حيث تخفي واقعيتها كونا غير عادي، وواقعية جوهريّة تتدفق عن واقعية ظاهرة". كان من الأوائل الذين ركزوا على الاتصال ببيكيت Beckett، وأوحى بأن هذه المسرحية تتناول "انعدام الضمير لدينا، وكل ما يترتب عليه". وقد أعيدت تسميتها بـ "يا للأيام الجميلة". هي قصة صراع عنيف خال من الوحشية، صراع رعوي غير واع وغير مسئول، حكاية الموت بتعاطي المخدرات، تنغمس ليوبوف في الرمل، مبتسمة، تلمع عيناها بتأثير المورفين، في حين نسمع موسيقى النجوم. كل الشخصيات كانت متعصبة مصابة بالهذيان، إلى جانب تروفيموف غير المعارض لـ روبسبيرى. "هو مثل أنيا، ورانيقسكيا. يطفو بين مملكتين متخيلتين متعادلتين، الماضي والمستقبل [...]"، فهو لا ينهض حقيقة بأي فعل جديد^(٣٥). هذا التفسير كان مذهلاً أيضاً بالنسبة إلى وقته ومكانه، في خروجه عن نوافذ الطبيعية وجدرانها وإغراق الفراغ المفتوح بالضوء. وكان له تأثير قوي في دارس الإخراج الصغير أندريه سربان Andrei Serban.

لم يتسنَ لـ بينتلى أن يتبع أسلوبه غير الاجتماعي خلال عهد سيوسييسكو Ceausescu، وتمت تجاربه اللاحقة خارج رومانيا، واستقر في النهاية في الولايات المتحدة. مثل عرض النورس في برلين عام ١٩٦٩ للنقاد الألمان خروجًا متقنًا عن تقليدية ستانسلافسكي، وعودة إلى ماير هولد. كل من الجو والفراغ الإنساني نُقِيَ ورُشِّح من الخشبة شبه الفارغة، المكسوة برصيف رملي اللون، مثل اللوحة المستخدمة لزيادة إيضاح الصوت. الأشكال على هذا السطح المستوي اختزلت إلى كائنات لم تعد قادرة على معاناة الالتواء في طبيعتهم. تحرّى بينتلى أيضًا بدقة أكثر عن آلام الشخصيات، مُركزًا على الحسية المفرطة لدى نينا^(٣٦). وفي أحد عروض مسرحية الشقيقات الثلاث - بعد انتشار تحليلات فرويد الجنسية - في باريس ١٩٧٨/١٩٧٩ عادت الحسية للظهور مرة أخرى. رأى بينتلى الشقيقات كثلاثة وجوه لامرأة واحدة: أم أسطورية، وطفلة، والثالثة أنثى شبقية، لذلك جمعهن بشكل متقارب طوال العرض. كانت إيرينا تبدو كمن لم تبلغ سن الرشد قط، في حين تتباهى ماشا بشكل همجي بنزعاتها الشهوانية في الفصلين الأخيرين^(٣٧).

في أواخر السبعينيات، كان المجهود المتعمد لإعادة تحديث تشيخوف ظاهرًا على معظم مسارح أوروبا السلافية. كان من الممكن استشعار تأثير يونسكو Ionesco، وبيكيت، وكل البولنديين ابتداءً من فيسبانيانسكي Wyspianski إلى مروجيك Mrozek. كان النموذج الستانسلافسكي قد قضى نحبه، خاصة في يوغسلافيا، وهي بلدة طالما قاومت سيطرة الاتحاد السوفيتي في العالم الشيوعي. في بداية ١٩٦٠، رأى المخرج ميلنكو سربان Milenko Serban أنه سواء عاد المرء إلى ما بعد انطباعية فويلارد Vuillard أو إلى الديكور الرمزي، "فعليه أن يتخلى عن المنظر المرسوم"^(٣٨).

ربما كان عرض [الشقيقات الثلاث] على المسرح المجري في سابوتيتسا عام ١٩٧٧، هو الأكثر نجاحًا؛ لأنه الأكثر جدة في تكرار الزيارات. لقد ولج الجمهور إلى مشهد تجتمع فيه مفردات الصفاء والهدوء: أولجا تضجع جنبًا إلى جنب مع

ماشاً. بعد ذلك، تلبس عباءة سوداء طويلة وشعرها مصفف بشكل مبالغ فيه، تقرأ وتُصفر. إيرينا قُدِّمَت بمظلة بيضاء بجانب حيوية طفولية. أما توزينباخ فهو متكاسل غفا فوق أرجوحة، وتشيبوتيكين يغط في نومه وهو ممسك بصحيفته، وفيرابونت غفا تحت شجيرة ملاصقة لكعكة عيد الشفيع، ونجد سولينى بنطاله مُشَمَّر، يحدث جلبه ومعه صنارة لصيد الأسماك. ثمة رعشة عصبية جرت عبر هذا السلام الشامل تبين محنة الوحدة المدمرة.

الفراغ المطوق بالعصي الذي صممه زولتان كولوننت Zsoltan Kolonte خلق إحساساً بالهمس، وكذلك بالتلاصق، الذي أوجب تعثر الجمهور بين الممثلين ليجدوا مقاعدهم.. ومما صعب الأمر عليهم وعلى الشخصيات؛ أن الأرضية كانت ذات طابع خاص: "طبقتين أو ثلاث من الفوم ذات سمك غير مستو، والأرضية مثل بركة من الطين المستنقى تدل على فقد التعادل الداخلي. لقد عمد المخرج جيرج هاراج Gyorgy Harag إلى استحالة المشي أو الوقوف ليعزز المعاناة في مستويات عدة. كانت الشقيقات يقفن على أرضية بيتهن، ويعلمن طريقهن، ولكن.. أحياناً ما يفقدن خطواتهن الروحية. تعثر توزينباخ بطريقة خرقاء، قامت ناتاشا بدخول وخروج ناجحين أكثر من مرة، ودائماً ما يصحبها حاشية من الخدم. أما تشيبوتيكين الخامل بطبعه فإنه لا يمشى إلا وهو مخمور، ثم زحف إلى الخارج. قام كوليجين بحركات جمبازية، لكنه سقط. ظل سولينى جامداً. ولم يكن هناك ثمة لوحة نهائية للكآبة، لأن الشقيقات الثلاث تحدثن في وقت واحد، وفي أصوات مختلفة بدأت تزداد في ضوضائها لحظة أن بدأت الموسيقى العسكرية تصل إلى الكريشندو - إلى التصعيد (٣٩).

بقطة الغرب

على عكس التطعيم الإجباري بالدراما الروسية في الشرق، فإن مسرح ألمانيا الغربية قد أقحم نفسه في كل شيء إلا تشيخوف. فبين عامي ١٩٤٧ و ١٩٧٥ لم يعرض له إلا ستة عشر عرضاً في الجمهورية الفيدرالية^(٤٠)، وعندما ينظر المرء في هذه المسارح المحلية الضخمة العدد، والمدعومة بثراء، يجد أن هذه الندرة هي كل ما يمكن الوقوف عليه. بدأت زيادة ملحوظة في الستينيات خلال نقاش حول طرائق العرض. وفي منتصف السبعينيات كانت إعادة اكتشاف تشيخوف قد أصبحت صناعة مثمرة.

في عام ١٩٤٩، وللمرة الأولى خلال ثلاثة عقود، رفر ف نورس ألماني: أخرج العرض جوستاف جروندجنز Gustaf Grundgens على مسرح ديسيلدورف الحكومي، وقام هو نفسه بأداء شخصية تريجورين، ففتح الباب لعروض أخرى في برلين وفيينا. من ناحية أخرى، شغل الجمهور باستعادة الانتعاش الاقتصادي، وكان قلقاً حيال قضايا الاستقرار والأمن، فأولى القليل من الاهتمام للأسى العالمي - الناجم عن المقارنة بين الصورة الواقعية والصورة المثالية - والبلادة التي واصلت تصنيف هذه التفسيرات، فتم الانصراف عن الأجواء المعهودة والانحطاط والرمزية، باعتبارها صفات غير مناسبة ترجع إلى العهد الهمجي. وكان جوهر النقد "نحن نضحك من مشكلات هذا العالم البائد برغم كامل تقديرنا للشعر". معظم التحليلات النقدية بألمانيا الغربية لتشيخوف واصلت الحديث عن تشاؤمه ولا مبالاته. ولقد أوضح بيتر سوندي Peter szondi هذا الرؤية الملحمية عند تشيخوف في عمل له بعنوان: نظرية الدراما الحديثة ١٩٥٦، والتي نسبها بحذر إلى أصول سلافية.

ربما تعود هذه الملحمية الشمولية الروسية ونوعية البلاغة المصاحبة إلى اللغة نفسها. فالعزلة هنا ليست هي البلادة. والتي سيعانيها الإنسان الغربي فقط عن المشاركة في عزلة الآخرين، بما يعنى تضمين العزلة الفردية داخل العزلة

الجمعية المتنامية، وهو الأمر الذي يبدو من السمات الروسية الأصيلة: الإنسان واللغة^(٤١).

هذه الفكرة ليس من شأنها مساندة صبغ تشيخوف بالصيغ الطبيعية في إطار الثقافة الألمانية.

أيضا مما أبطأ المخرجين عن نصوص تشيخوف هو المستوى المتدني للترجمات المتاحة، والتي كانت إما " أدبية" وغير مناسبة للمسرح، وإما غير مقبولة بشكل كافٍ لنشرها. فالنسخة الأكثر انتشارًا لمسرحيات تشيخوف في فترة ما بعد الحرب مباشرة كانت نسخة سيجموند فون راديكي Sigismund von Radecki، وهي نسخة رخيصة الثمن نُشرت في شتوتجارت ١٩٦٠، وهي زاخرة بالأخطاء والتأثر بالروسية، من حيث البناء الذي تعوزه الرقة والعبارات غير القابلة للفهم. فلقد تعطل انتشار تشيخوف على المسرح الألماني لحين ظهور ترجمات جديدة مُحسنة^(٤٢).

بينما كان المخرجون الألمان لا يزالون ينفثون تهديداتهم السيكوسوماتية^(*) العتيقة، لاح الإلهام الجديد من ميلانو وبراغ ولندن وستوكهلم، كما كان مسرح العبث المناقّي للعقل - كما يسمى - رافدًا آخر مهمًا محفزًا: فبين عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٧ ظهرت أول عروض ألمانية لمسرحيات (في انتظار جودو) و(نهاية اللعبة)، ومسرحيات يونسكو، واعترف عندئذ بتشيخوف بوصفه بشيرًا. وكانت هناك عناصر قذفت بتشيخوف فجأة إلى مجرى الأحداث الدرامية الرئيسية، ومنها: الخط الواصل بين الكوميديا والتراجيديا، وعجز الشخصيات عن التصرف وهروبهم إلى عالم الأحلام والأوهام، وفشلهم في "التواصل"، وعزلتهم، وتهالوي الطبقة الاجتماعية البرجوازية الضيقة الأفق، واختزال اللغة إلى مجرد عبارات

(*) السيكوسوماتي: جسد نفسي، متعلق بـ (أو ناشئ عن) التفاعل بين الظواهر الجسدية والظواهر النفسية، والشخص السيكوسوماتي هو شخص يتكشف عن أعراض جسدية، أو جسدية وعقلية ناشئة عن اعتلال عقلي أو اضطراب عاطفي (المراجع).

جوفاء وأكليشيات مبتذلة، والانتظار بوصفه أحد أعراض الموت والفساء. وتوصلت الشكوك الغربية الألمانية بشأن واقعة ستانسلافسكى النفسية إلى أن أساليبه كانت معاكسة تمامًا لتشيخوف. "فهناك نصف قرن يفصل بين النورس وجودو لبيكيت، لكن ثمة خطأ مستقيمًا يسرى من العدمية السلافية إلى انتظار جودو"، وذلك حسبما رأى أحد الصحفيين^(٤٣).

وصلت الهجمة ضد التقاليد الإيهامية وتقاليد خلق أجواء معينة إلى ذروتها عام ١٩٦٥ مع عرض الشقيقات الثلاث من إخراج رودولف نولته Rudolf Noelte على مسرح هابل شتوتجارت هيبل، تلك الهجمة التي أخذت تكتسب قوة وطاقة مع الوقت، فقد افترض نولته أن المسرحية تتكون من مجموعة كتل معينة تهيمن عليها الحوارات الفردية، فأخذ يبتز اللحظات الوجدانية، بما في ذلك مشهد دندنة ماشا، وهيستريا الفصل الثالث المعهودة، وجعل المسرحية تسير على وحدة ترتيب مسرحي رحب ليمحو بذلك الحميمية مع تغيرات المشهد، وحلت العدمية المأساوية الجافة العنيدة التي لا تحتل محل المؤثرات المعهودة للشكالية والكأبة والمشاعر المبهمة. وكان ذلك تشيخوف الذي شذّب ليصبح مثل بيكيت، ولم تكن ثمة فرصة كبيرة لعرض الحالة المزاجية. والأهم أن نولته قد خلق جدلية حقيقية بين الشخصيات، مظهرًا السمات والتوجهات التي تم تجاهلها.

ظهرت آثار تنقيح نولته للنص أكثر ما ظهرت في الفصل الأخير: فبعد أن انطلق توزينباخ للمنازلة دخلت إيرينا المنزل، وظل المسرح الرحيب خاويًا لثوانٍ قليلة، وحيدًا بجماله العقيم، ثم برق ضوء أبيض قاسٍ فوق المنظر، ودقت ساعة حائط فجأة، وفي صمت استقبلت إيرينا أنباء مصرع البارون وهي جالسة على مقعد يواجه الجمهور. وأدارت رأسها قليلًا من اليسار إلى اليمين، وفمها شاغر مثل قناع التراجيديا، وبعد ذلك أحنّت رأسها وأخذت تبكي في نحيب قائلة: "لقد علمت ذلك". وجاء رنين سطر أولجا الأخير "إن الموسيقى لمرحة جدًا... سيمر الوقت وسوف نغادر إلى الأبد، سوف ننسى.... ولكن، سوف تتقلب معاناتنا إلى بهجة

وفرّح بالنسبة إلى من سيعيشون بعدنا ". ألقى ذلك بشيء من الثقل والضجر بنغمة تخلو من الأمل. وجلست الشقيقات على مسافات متباعدة، في حين يقرأ شيبوتيكين في أعلى المسرح والأوراق تُصدر حفيفها. ويعلن هننج ريشبيتر Henning Rischbieter بمجلة تياتر هوتا: " لكن تشيخوف هذا الذي ولد في الوقت الحاضر أكثر حزمًا وإثارة من أي شيء شاهدناه حتى الآن على خشبة المسرح الألماني... وتلك مرحلة جديدة في فهمنا لدراما تشيخوف" (٤٤).

اندلعت على الفور المناظرات الجدلية الناضجة. وكانت حجتها عرض النورس من تصميم وإخراج ويلي شميت Willi Schmidt لمسرح الجيب عام ١٩٦٦، ذلك العرض الذي تم في بستان أخضر براق حديث الطراز، شفاف من الداخل بحيث يُذكر المرء بحوض الأسماك. وطالب شميت في مقالة له في مجلة تياتر هوتا (٤٥)، مثله مثل كرايسا Krejca، بوجود توجه محايد نحو البناء النفسي المعقد للشخصيات، يوازي نظرة تشيخوف الباردة التحليلية. وقال بأن تشيخوف يجب عرضه بإبراز عنصر واحد رئيسي، ولا نحاكم أبطاله، وتتحول لحظات الصمت إلى مجرد لحظات إيضاح. وليست هناك مُحفزات لحالة مزاجية بعينها. هذه التغيرات سوف تجعل تشيخوف حديثًا وأسهل في عرضه مقارنة بما كان عام ١٩٠٠. تشيخوف هذا كان متشككًا نموذجيًا، وليس متبنيًا واثقًا بالثورة.

كان رد فعل جمهور ميونيخ أن وجد تشيخوف المختزل الذي صورته شميت مملا مبتذلا وعتيقًا، وقد ضحك الجمهور في المشهد الصامت الأخير لتريلييف لأنه استمر أطول من المعتاد. وبشرح الناقد سيجفريد مالمينجر Siegfried Melchinger أنه حتى لو كان الممثل هو موضوع تشيخوف، فإن الألمان لا يصبرون عليه. ويذكر مالمينجر في أسي: "إن إرث الواقعية بوصفها أسلوب أداء لم يواجه التدمير والإفساد في أي بلد به مسرح مثلما واجهه في ألمانيا".

لقد أصبح المسرح في ألمانيا لعبة صدمات، وهو كذلك في كل مكان، لكن ليس بشكل حصري، ففي الأماكن الأخرى يتعلمون ويطبقون ويقبلون تقنيات أخرى غير الصدمة، مثل الفوارق الدقيقة، الحساسية، اللغة غير المنطوقة، التركيز^(٤٦).

ظلت تكتيكات الصدمة أسلوبًا معياريًا لتحديث تشيخوف، وبخاصة في بستان الكرز لبيتر زاديك Peter Zadek على مسرح شتوتجارت الرسمي عام ١٩٦٨، فطوال أواخر الستينيات وفي السبعينيات نظر إلى زاديك على أنه المفسد، كما يقول إيفان ناجيل Ivan Nagel، فهو يسخر من كل شيء في المجتمع يعد مقدسا، ويحتفي بكل شيء يعتبره الرأي العام لا أخلاقيا. لقد كان زاديك "قوضوياً" و"شهوانياً" عند ذبحه للمقدسات، وأوجز مخرج منافس له وهو بيتر ستاين Stein أساليب زاديك تلك بأنها "شكسبير بدون سروال".

كانت بستان الكرز أشهر مسرحيات تشيخوف في ألمانيا والنمسا بعد الحرب، وكان أفضلها عرض بيتر شاروف في فيينا عام ١٩٦٥، وهو أول عرض في العالم المتحدث بالألمانية يقدم عناصر كوميدية. وكان بستان زاديك بمثابة إعداد عن عرض تليفزيوني سابق عام ١٩٦٦، أعد الديكور ولغريد مينكس Wilfried Minks، وضمت العناصر الأساسية للديكور المسرحي جداراً على منصة منخفضة تتوازي مع الأضواء السفلية، بجانب شرفتين على اليمين واليسار. وتم التشديد إلى حد الهوس على المداخل والمخارج مع التحركات الطويلة المنحدرة. وصورت الضيعة على أنها غير منظمة وعادية، وعلى حالة شديدة من التدني، ومن وراء منضدة طويلة، يحتشد الأسياد والخدم ليتشاركوا في ملاعق الحساء وزجاجات الشمبانيا التي وضعت دون ترتيب جيد. عرض زاديك أنصار الثورة القادمة: فظهر تروفيموث (بيتر روجيش Peter Roggisch) في دور المحرض المرتقب المهمل الثياب الفج الطباع يرتدى معطفاً واقياً من المطر وليس زي الطلبة المُوحد. وتبنت أنيا (ريتا ليسكا Rita Leska) شعاراته بكل حماسة. وتأتي الإشارة الوحيدة لمقاومة هذا الاعتقاد بالمستقبل من رانيكسكايا (إديث هيردجين

Edith Heerdegen) باتهامها تروفيموث بأنه لا يعرف شيئاً عن المعاناة العاطفية. أما الشخصية الوحيدة مكتملة التصوير فكانت هانز مانكه Hans Mahnke الذي ينتقل بشكل آلي ويوشك أن يسقط. وفي النهاية أمكن للمخرج المخاطرة بإخفاء الرجل العجوز تماماً، وهو منبطح في فتور على أريكة خلف المنضدة، رافعاً إصبعه المغطاة بقفاز أبيض في الهواء.

لقد عمدت الواقعية القليلة المقصودة في عرض زاديك إلى الرد على هجمة نولته "الثرية" على شخصيات تشيخوف. لكنه فشل في تخطي الشقيقات الثلاث لنولته في استكشاف النص. فالعرض في الغالب قد تجنب تماماً أية إسهامات إبداعية للممثلين. ويرفض فولكر كاناريس Volker Canaris ذلك لأنه يرى أن اتجاه زاديك كان خطوة نحو الأمام من حيث رفض التهويل العاطفي والتكلف، وهي خطوة تقترب أكثر من شخصيات تشيخوف الشاعرية. ويرفض سيجفريد مالينجر ما عدّه تشويه زاديك لتراث مايرهولد، لكنه عندما كتب عن الشقيقات الثلاث لأوتومار كرايسا - حيث ظل النص القديم حافزاً لإنعاش رؤية المخرج وتعزيزها - اضطر مالينجر إلى التسليم بأن مفهوم كون العرض "حقيقياً" يعد أسطورة. وأصبح بيان كرايسا بشأن حرية المخرج، وقبول مالينجر لذلك، بمثابة الأساس النظري لسلسلة كاملة من العروض المسرحية الشديدة الغرابة، ظلت نزعاً تشيخوف الإنسانية الشكلية هي أساسها المنطقي^(٤٨).

أثارت ذلك ترجمات بيتر أوربان Peter Urban لكل نشر تشيخوف ومسرحياته وخطاباته في خمسة عشر مجلداً (١٩٧٣ - ١٩٨١). وتوازي مشروع أوربان مع مشروع تشيخوف أكسفورد لرونالد هينجلي Ronald Hingly ، ولكن مع فارق مهم، فقد حرص هينجلي على جعل تشيخوف يبدو إنجليزياً، فلم يدقق بشدة في تكراراته البلاغية، وبناء الجمل، ومثل هذه الأدوات الأسلوبية. وتجنب أوربان العبارات السهلة، مبقياً على العبارات الغريبة والبناءات والمفردات الطريفة في الأصل. لكنه أخطأ من حيث الدقة، بما منح الدراماتورجين والمخرجين مادة خصبة خاماً وافرة لإحداث تغييراتهم الخاصة.

من بين الإخراجات المناورة الجديدة، تجربة زاديك التالية في أعمال تشيخوف، وكانت النورس في بوتشوم عام ١٩٧٣، حيث نحى جانبا أية اهتمامات تاريخية أو سياسية أو فلسفية أو فكرية لصالح التركيز التام على الوجود النفسي والجسماني للممثل والحدث الأساسي، وحيث "يتصرف الناس أمام الناس بطبيعتهم"^(٤٩)، وكان موسمه الأول في بوتشوم عبارة عن سلسلة كبيرة من الهجوم على الجمهور في ظل التقنيات الشديدة لمسرحيات: الرجل القزم، ماذا الآن؟، تاجر البندقية. وعلى عكس ذلك بدا اختيار النورس هادئاً. وبالرغم من عرضها لمدة لا تتعدى نصف مدة عرض مسرحية الرجل القزم، فقد حصدت لزاديك أقصى استحسان من النقاد أنفسهم الذين سخروا من تجاربه المتهورة في الموسم السابق^(٥٠). وضع المصمم جوتز لوبيلمان Gotz Loepelman سطحاً من الألواح السميكة المتقابلة المفصولة بسقالات من مواسير الصلب على الجزء الأكبر من حفرة الأوركسترا ومقدمة المسرح، وغطى معظم الزاوية السفلية اليسرى بقماش الأشرطة البني. ووُضعت مواسير الصلب على الصفوف الأولى من مقاعد صالة المسرح لتحل محل خشبة مسرح تريبليف بين المشاهدين. وجاءت البحيرة، التي تصورها تشيخوف كخلفية، خلف الجمهور.

وأجلس الجمهور أعلى المسرح أمام لوحة رقيقة من فويل الألومنيوم. وكانت السمات الديكورية الأخرى تتضمن مرآتين لا تعكسان شيئاً، وعربتين من المشاهدين تواجه إحداهما الأخرى، في حين تمثل أرضية المسرح النقطة المحورية بينهما. وظلت الإضاءة براقاً طوال الوقت لتخفت أو تميل إلى الصفرة من حين إلى آخر. وأعيد ترتيب المناضد والكراسي اللازمة للأحداث بلا بهرجة. قصد زاديك بذلك أن يؤكد أن هذا البناء المادي الذي أهمل أية سمات جمالية، هو الساحة الصحيحة لتصوير الواقع الحسي والذهني. فالوضوح والمباشرة كانا يذكران بأن البشر يمثلون أدواراً لكائنات بشرية، وقد يبدو هذا تمسكاً تافهاً بالحقيقة بالنسبة إلى المسرح الحي، لكن اتضح مباشرة أن الحركة المسرحية في أسلوب إخراج زاديك لم تتعلق بالمتقنين الروس بنهاية القرن، أو بالمناظرات حول الفن ضد الواقع.

اهتم زاديك بحالات الحب المتداخلة، والتي لم تكتمل، فكانت الرغبة الشديدة في العيش والحب واضحة حتى لدى سورين لهانز مانكه، فبعد كل نوبة من السكتات شبه القاتلة، كان يتجاد معالجاً تهيجه بضبط النفس ليحيا مرة أخرى. وأثقل هيرمان لونس Hermann Launse - السقيم الطويل ذو الرأس الأخذ في الصلح والعدسات السميكة التي تعكس عينيه الكبيرتين الحزینتين - أثقل ترييليف بالمعوقات، فتحرك بسرعة، وتصلب متمماً بكلماته، وساكباً إيماءاته. وقد قذف بكتاباته إلى حفرة الأوركسترا بعد زيارة نينا في الفصل الرابع. وانطلق ليلقى مصرعه في هدوء نادر. في الفصول الثلاثة الأولى مثلت نينا من أداء روزيل زيك Rosel Zeck بما يخالف التقاليد كفتاة قصيرة الشعر متأنقة بتكلف، وحادة الحركة كأنها فتى. وكان لذلك أثره الجيد في الفصل الأخير عندما جاءت لتودع ترييليف وشبابها وهي مبلة بالمطر. فلم تكن شاعرية ولا ضحية ضعيفة (وهذا هو التفسير المفضل في الغرب)، ولا مؤمنة واثقة بالمستقبل (وفق التفسير المفضل لدى الشرق)، بل أوحى في معرض انزلاقها إلى حالة ما بين الجنون والحزن إلى الماضي بحالة وجود انتقالي مفتوح لكل الاحتمالات - بما في ذلك احتمالية التحول إلى أركادينا التي لعبتها لولا ميتيل Lola Muthel، وهي شخصية شديدة التكلف والأنانية، ومزيج من المؤثرات الماكرة^(٥١).

وصف ريشبايتر Rishchbieter أسلوب تشيخوف الألماني - الذي بدأه نولته عام ١٩٦٤ بعرض الشقيقات الثلاث - بأنه "أقصى اختزال جمالي شعوري للمسرحية إلى حالة اجتماعية متطرفة". ونجح منهج زاديك في أن يحل محل ذلك بتكثيف الأوجه الطريفة الغريبة للشخصيات، والنظر إلى المواقف من الخارج. وقام مانفريد كارج Manfred Karge وماتياس لانجوف Matthias Langhoff في عرضهما لبستان الكرز في بوتشوم عام ١٩٨١ بأقصى تجربة في المفارقات الجروتسكية، فقد تعلمتا ماديتهما من بريشت، ومارساها في عرضهما لمسرحية البطة البرية ببرلين الشرقية. وقد نظرا بوحشية إلى العالم البرجوازي في بيئتهما الجديدة لكونهما فنانيين بين عالمين، فهما منفيان من جمهورية ألمانيا الديمقراطية، لكنهما لا يزالان في وطنهما في جمهورية ألمانيا الفيدرالية.



(٢٩) أنيليز ريمر في دور رانيقسكايا، برانكو ساماروفسكي في دور لوباخين، ميكائيل راستل في دور جايف. المنظر الطبيعي غير الأهل بالفصل الثاني لبستان الكرز، إخراج مانفريد كارج وماتياس لانجوف. بوتشوم ١٩٨٠. وعلى اليمين، يصل فيرس راكبًا دراجة.

كونت الشخصيات جماعة اجتماعية تبدو من هذه الزاوية البعيدة سخيفة مضحكة. وحدثت كارج ولانجوف ملابس العشرينيات، بحيث اندمج ملاك الأراضي في نهاية القرن مع المهنيين المرتشين في عهد سياسة لينين الاقتصادية الجديدة؛ وذلك لأن كارج ولانجوف كانا على دراية تامة بمسرحيات ماياكوفسكي وإيردمان الساخرة. وافتتحت المسرحية في شبه ظلام، في حين كانت دونياشا - الشقراء الشعر - تدخل من الباب الأوسط لتهدم ملابس لوباخين وياقته ورابطة عنقه. واستخدم فيرس آلة قهوة كهربية، أما جايف فلم يكن سوى إنسان لا يهتم إلا بالملابس الأنيقة، ولعب دوره ممثل أصغر سنًا بعقود من المفترض، ويُقذف تروفيموث - الذي ارتدى صندلا في قدميه العاريتين - إلى خشبة المسرح، ملوحًا بذراعيه (على نسق لوباخين)، ومبتسمًا على طول الخط. ولم تنغمس أي من الشخصيات في حالة مزاجية معينة. وكانت سطورهم مجرد عرض لنموذج اجتماعي، وفشلت الإيماءات في توضيح السطور. ولعل خطورة هذا الاتجاه الهزلي كانت تكمن في أن الشاعر أصبحت بلا معنى، حتى رد فعل فاريا الحاد الصاخب لهجرها.

في الفصل الثاني أجلس جميع الشخصيات على مقاعد مركبة أمام أربعة أبواب نحتت في جدار أبيض يُظهر منظرًا طبيعيًا فوتوغرافيًا عليه شريط سكة حديدية. وقام فيرس بلفهم مثل المومياوات بسجاجيد مضفرة، ويظهر من هذا المشهد أحد المارة الذي يشبه متسكي جوركي وكأنه يوحى بعدم وجود رجال أفضل في الأفق، ولا مستقبل أفضل، ولا أمل يعوض ذلك. لقد استعاد المخرجون النهاية الأصلية لتشخوف لهذا الفصل، حيث ظهر فيرس وشارولتا (الذان ركبا الدراجة على خشبة المسرح) في فاصل قصير وُضع خارج عالم البرجوازية

الحقيرة. وكان ذلك اختزالاً ينطوي على عدوانية للتوجهات الأيديولوجية لجمهورية ألمانيا الديمقراطية نحو الغرب.

كانت شخصية رانيفسكايا لأنيليز رومر Anneliese Romer الأكثر وضجاً بين هذه الشخصيات الفاترة الهمة، وقد ظهرت كسيدة لا تتوقف عن التدخين، وترتدي حذاء طويلاً مزرراً، ومعطفاً من الفراء، صوتها أجش خشن، فهي مزيج من الشفقة الذاتية والتملل الدنيوى. لقد تحولت الحياة في باريس إلى جحيم، وماذا بعد؟ إنه لأمر سيئ جداً، إن الحياة كانت جديرة بأن تعيشها. وعرض الفصل الثالث كحفلة تنكرية في صالون يقع خلف أبواب زجاجية، حيث يتقيا أحد المتنكرين على السلم، ويبصق فيرس في الشمانيا التي حُففت بمياه من (فازة) الزهور. وأخذت رانيفسكايا تمشي في خيلاء على خشبة المسرح وكأنها مديرة حلبة في سيرك ترتدي بنطالاً أبيض، وحذاء طويلاً عالياً، ومعطفاً أسود بذيّل وقبعة كبيرة وسوط، وظهر سعيها المستميت لأن تستبدل حبيبها المفقود وشهوانيتها غير المحكومة وانحلالها، بأن أجلس تروفيموث على حجرها وأخذت تقبله (فلماذا لا تغري المعجب بابتها؟)، ووضعت قناعها على وجهها حتى النهاية، رافضة أن تبدو حزنها.

وطغت سرعة الرحيل المحموم على الفصل الرابع، فتجد إبيخودوف الممتلئ بالحشو محبوساً بشكل هزلي مضحك تحت مقعد ضخم، في حين تثير قاريا صخب صوت مفاتيحها، وكذلك تثير مناشر لوباخين الضجيج بالخارج. ويقع الوداع بين جايف ورانيفسكايا في لحظة واحدة صامتة، تاركين فيرس وحيداً. وربما كان التابع القديم هو كراب، وهو رجل في منتصف العمر انتهت حياته منذ زمن بعيد، وقد أدى جيرت فوس Gert Voss هذا الدور بشكل واقعي، وهو ممثل لا يكاد يصل إلى الأربعين من عمره يرتدي فوق رأسه الأصلع قبعة شبكية (٥٢).

انقسم معسكر النقاد، ربما كما كان متوقعًا، في ردود أفعالهم. فقد رأت هاينز كلونكر Hiens Klunker العرض على خشبة المسرح كلطمة "لكل الإرث التقليدي للإخراج"، قد فاقت نولته وستانسلافسكي بكثير. واعتبر بعض زملائها العرض حيويًا منعشًا من حيث عدم التزامه بالتبجيل، ومن حيث حيويته، فليس أبغض من الصور الغريبة في ألبوم أسرى. لكن العنوان الرئيسي في صحيفة داي زايت تحدث عن أنصار التراث: "إن كارج ولانجوف قد غيرا من بستان الكرز"؛ وذلك بأن وصفا هذا البستان وكأنه مهزلة صاخبة يقطنها طفيليون لا تدب فيهم الحياة إلا بفعل المشاعر الجنسية الفجة والشهوة. لقد شعرا - كارج ولانجوف - بالإهانة شخصيًا، لأننا - رواد المسرح - يجب أن نتوحد مع هذه "النماذج البالية المعبرة عن هؤلاء البشر الذين لم يعد لهم أهمية" (٥٣).

وصل الاختزال العبثي - لهذه العروض المناورة بكشفها الساخر عن الشخصيات البشعة الوجوه - إلى عرض روبيرتو كيوللي Roberto Ciulli لمسرحية النورس في ميلهايم (مسرح الروهر عام ١٩٨٤). لقد أعلن ستانسلافسكي أن مهمة المسرح هي المحاكاة، لكن كيوللي أعاد تعريف هذه المهمة بأنها مجازية، مثلما فعل كثير من مساعديه الألمان. وقد اختزل نصف النص، وجعل المسرحية مجرد سطور رمزية شكلية قليلة، واختزلت الشخصيات إلى مجرد عامل مشترك، ثم خُطّطت أدوارهم (٥٤).

افتتح العرض وسورين الأعمى يتحسس طريقه بعصاه إلى ستارة حمراء بالمسرح في تحرك يتفق مع الصور السريالية وليس الأزمات النفسية المعروفة دائمًا في العرض. ورمز ذلك إلى خطط ترييليف للمسرح الجديد وكابوسه أيضًا. وأجلس جوهان هلمان المتوتر الواسع العينين في إطار من المواسير الصلبة مثل طائر على غصن، في حين أن تريجورين (فولكر روس Volker Roos)، الذي سئم الملذات، يتبع نينا لينعق في يوهانز الصمت كطائر نورس جريح جرحًا مميتًا. وشدت نينا (فيرونيك باوير Veronika Bauer) التي ارتدت زيا يصورها كمهرجة

بيضاء الوجه تحمل شمسية بأجراس رنانة، شُدت على عمود خشبي في أثناء المسرحية داخل المسرحية، ربما كإشباع لرغبة ترييليف.

وتشكلت اعتباطية الحياة بتصادفية الألعاب. لقد كان الفصل الثاني نزهة غريبة به نوبة من الكراسي الموسيقية. وفي الفصل الثالث يرقد سورين على سرير حديدي، ملوحًا بحرب بالوسائد مع الآخرين. وفي الفصل الرابع يسقط الثلج على خلفية سوداء، في حين تجلس الشخصيات على جبل من حقائب السفر حول سرير فارغ لا يكادون يتحركون، وهم في حالة حلم، كصور إدوارد مونش Edvard Munch. وظهر سورين في صورة القدر الأعمى، فأخذ يرمى بقطع اللوتو في صندوق، ثم يطبق على حافة الصندوق. في النهاية يسقط ترييليف أمام الستارة والدم يسيل من وجنتيه ، ويسمح لأركادينا بإلقاء آخر سطورها: "لقد ذكرني ذلك بالزمن...".

لا عجب أن هذه التقلبات في الإخراج قد دفعت الأمور إلى الاتجاه المعاكس. وطوال الثمانينيات امتلأت خشبة المسرح الألماني بعروض براقعة، مثل النورس لأوجستو فيرناندز Augusto Fernandes في هامبورج عام ١٩٨٢. كانت الصور البانورامية على خشبة المسرح تزدهم بالأشجار الثلاثية الأبعاد، والستار التي تلاطم النسيم، ثم الأحاديث الجانبية والمناجاة التي تلقى كأصوات مرافقة، بما جعل المسرحية تعج بالواقعية. وكانت الغزارة هي كلمة السر. كما لو كان المقصود محو صور تشيلي المجازية، فتم إبدال كل أبيات تشيخوف المنزوعة وصاحب كل الأحاديث عن الحب قبلات ساخنة شديدة. وطال الشجار بين ترييليف وأمه ليتضمن تكسير الأطباق، وتمزيق الثياب، وكسر صنارة الصيد في الفصل الأخير، وأخذ يحرق مخطوطاته إذ توجه نحو المشعل مئات المرات، كما لو كان هيدا جيلر الذاهبة الآيلة. وربما أثبتت هذه الصراحة المفرطة إفلاس إرث ستانسلافسكي لو لم يروج لها بيتر ستاين.

القديم والجديد على المسرح الألماني

سيبدو عرض الشقيقات الثلاث لستاين في بدء الأمر، على مسرح برلين، بمثابة مسعى آخر للتفوق على موسكو في أساليبها نفسها. لكن انتشار الإضاءة والفراغ قد أثارا معنى أكثر وجودية. وقد أعادت مشاهد كارل إرنست هرمان إلى الأذهان سلسلة رسوم: فوقعت أحداث الفصلين الأوليين في حيز داخلي فسيح عبارة عن حجرة رسم كبيرة فارغة أضيئت من شرفة ذات نوافذ، وسقط فيض الضوء في الفصل الأول على هذه الحجرة، في حين غلّفها الظلام في الفصل الثاني، بما يشير إلى التحول من الأمل المشرق إلى جو الكآبة الكثيفة. كما استغل الفصل الثالث حيزًا فسيحًا جدًا، غالبًا ما كان ديوراميًا (كما لو كان يُنظر إليه من خلال ثقب في جدار غرفة مظلمة). قُدم هذا الفصل تحت الأفاريز، لكن خشبة المسرح أصبحت أكثر سطحية، وانخفض السقف. لقد اتضح جليًا مدى قهر الشقيقات وضيق حياتهن الحبيسة. وأخيرًا، وفي الفصل الرابع، انقاد هيرمان وراء ذوقه السيئ السمعة العاشق للضخامة، حيث فتحت خشبة المسرح على أقصى عمق (٤٥ مترًا)، وأقصى ارتفاع، مع وجود مزيد من الأشجار الثلاثية الأبعاد (لكن ليست هناك بساتين)، وأفق لا يكاد تبدو له نهاية. وأسهمت هذه السمات ذات الصبغة الطبيعية للرسالة الرمزية، إذ أضاف ستاين شخصية أندريه إلى لوحة الشقيقات وشبوتيكين، وذلك في أقصى أعلى المسرح، مشيرًا إلى ابنه الأصغر: ماذا؟ الجنود الراحلون؟ الثورة القادمة؟ المستقبل الخاوي؟

وكانت الوسيلة الإخراجية الدخيلة الوحيدة لستاين هي المقطوعة الموسيقية العرضية في ظل لحظات التأمل واليأس، ولم تكن قط فعالة بمثل استغلال الأصوات والصور التي قدمها تشيخوف في الفصل الأول، وعندما كان ضيوف الحفلة في حالة نشوة وجذل، إذ يستمعون إلى دندنات فيدوتيك، بدوا كما لو كانوا أطفالًا كبارًا يستمعون إلى موسيقى الأكوان وقد سيطر عليهم الخلود الأبدي. وعندما صعدت السلام إلى داخل المنزل المظلم الشخصيات المُقنَّعة لشروفيت في الفصل الثاني، لتسقط ظلالهم المكبرة على الجدار، أصبحوا يشبهون "الأشياء الوحشية الغريبة" لموريس سيندك، في حين تتذمر الشهوات والرغبات المكبوتة لتندلع النار في منزل طالما عانى الحرمان في ظل طغيان ناتاشا الأسرى وسقم الشقيقات.



(٣٠) فيرونیکا بوير في دور نينا مربوطة إلى الخازوق في المسرحية داخل المسرحية لتريبليث؛
(النورس) إخراج روبرتو كيوللي، ميلهايم، ١٩٨٤.

قيدت إديث كليفر - في دور أولجا - نفسها بنغمة الشكوى الدائمة والتظلم، في حين تجنبت كورينا كيرشوف لعب دور إيرينا الساذجة بأن جعلتها منذ البداية قاسية إلى حد ما، وعدوانية، ومائلة إلى العبوس والتجهم. وأوضحت ماشا، التي صورتها جوتا لامب Jutta Lamp الحادة، أن هذه المرأة كانت في حالة حيرة تامة، إذ لا تدري أبدًا ما تفعل في حياتها. وفي كل فصل كانت هناك لحظة تجتمع فيها الشقيقات في لقاء خطير مهم. وبعد رحيل فيرشينين مع كتيبته، ظلت ماشا تهيم على وجهها في دوائر تضيق وتضيق مثل الحيوان الحبيس الذي لا يستطيع الراحة. كانت هذه الدوائر محاكاة مصغرة للأطواق العقدية التي انجرفت فيها الشخصيات في وقت سابق في المسرحية.

أفاضت معظم المقالات النقدية بالمديح على جمال العرض، فيقول فريدريك لوفت Friedrich Luft: "إن مرثية تشيخوف العظيمة قد طبعت حسيًا في أعيننا". لكن ريشبيتر اعتبر العرض خطوة إلى الوراء، ويقع في موضع متوسط بين اختزال نولته الحساس للمسرحية ليجعل منها مازقًا اجتماعيًا، وبين العرض الشائه الغريب الذي يرى من الخارج، مثل بستان كارج / لانجوف. وتضايق ريشبيتر من انغماس ستاين في طوفان التهويل العاطفي والسقم الفني، والذان لم يضيفا جديدًا إلى العمل فيما يبدو. وقد أوجز ذلك باعتبارها نموذجًا لـ "المسرح الميت" عند بيتر بروك، وهي قطعة متحفية مملوءة بالكومبارس الشاردين^(٥٥).

وربما نبعت خيبة أمله في جانب منها من انحراف الشقيقات الثلاث عن برنامج المسرح الألماني. لقد تأسس المسرح كصوت بديل، كجماعة إبداعية ذات منحى يساري ناشط. ولكن بعد الانتقال من مكان العرض الأصلي في كروزبيرج الفوضوية القذرة الفقيرة إلى مقره المعد على أفضل ما يمكن في ميدان ليهر، بدأ التنقيب المنتظم للبحث عن علامات التحول البرجوازي. وفي الواقع، يمكن النظر إلى الشقيقات الثلاث لستاين كامتداد لانتقاداته السالفة لمجتمع ألمانيا الغربية.



(٣١) الاتساع المغار للفصل الرابع من الشقيقات الثلاث، إخراج بيتر ستاين، برلين، ١٩٨٤.

وقد وصفتها إيريك فيشر ليخته Erika Fisher-Lichte كمواجهة بين الواقعية
السيكولوجية والعوامل التاريخية الجمالية التي سمحت للجمهور بأن يستمتع بتفريغ
الشحنة الاجتماعية النفسية، وسمح لمواطني الجمهورية الاتحادية بالتوحد مع
شخصيات في مجتمع آيل للزوال. لقد أشرقت "حياتهم الرديئة المملة" بالنسخ الفني،
وسبقوا إلى التمتع بمشاعر التعاطف اللذيذة تكيفاً مع عزهم وعقمهم. ولم يكن
العرض امتداداً لستانسلافسكي كعرض استجوابي يبرز الديكور ذا الصبغة الطبيعية
إلى أقصى حدوده الخارجية. وقد فُحصت الواقعية الدقيقة للملابس والإكسسوارات
والإيماءات بكل دقة للكشف عن البؤس السوداء في الشخصيات. لقد أصبحت
الشقيقات الثلاث لستاين بمثابة التشریح الأخلاقي لأسرة عصابية سُجنت بمنزل أفقه
الوحيد هو السماء المفتوحة المرسومة على سيكلوراما. وقد كانت الرغبة في
الوحدة أكبر من رغبة الحب تماماً^(٥٦).

ولم يتخلَّ المسرح الألماني عن اهتماماته بقاع المجتمع، فعرض في الموسم
نفسه ميلودراما تشيخوف الأولى ذات الفصل الواحد "على الطريق العام" في فضاء
فركستات القديم بالقرب من حائط برلين. طُلِيت حجرة مخزن كبيرة، ثم ثُقبَت بشكل
فني معين، ووجد بها رقعة مفقودة من المحارة مع بقع سوداء. وفي أحد الأطراف
تجد حافة ضيقة استُخدمت كخشبة المسرح، في حين أن المقاعد موضوعة على
الجدار الخلفي. وكان ذلك فندقاً على جانب الطريق يتكدس فيه الحجاج والتائهين
في "الأعماق السفلى البدائية". ويعلم الجميع أن هذا الجدار كان يخفي من ورائه
الجدار ولوحات التحذير على ضفاف النهر، وعلى الضفة الأخرى تجد المباني
الرمادية الكثيفة التي تمثل الشرق^(٥٧).

كان تيخون نادل الحانة واثنان من الحجاج على خشبة المسرح بالفعل عندما
بدأ الجمهور يتسرب ببطء داخل المسرح. وضمت الأشكال النائمة بعض الدمى
والبعض الآخر بشراً، ثم دخل آخرون بحيث لم يكن هناك حيز على الأرض
للحركة، لقد بدوا ملتصقين بالجدار، أو كأنهم تساقطوا من عليه. ويجدد تيخون في

الفواصل احتراق رقائق خشب بما وفر عنصر الإضاءة (وكان ذلك أداة مهمة لقياس الوقت، بما يوحي بلا نهائية الليل). كانت الملابس رمادية و(بيج) وزهراء، باستثناء قميص اللص ميريك الأحمر. أما الماكياج فكان معظمه فاتراً، في حين رُسم أي شخص يرتبط بطبقة الميسورين أو بإيمان الكحوليات بمثل أسلوب هابيماء العجوز، حيث هناك بقع كبيرة زرقاء من الكوبالت ولون أحمر زاهٍ، بما قدم أثراً مماثلاً لأعمال الرسام الفرنسي الروسي شاجال الغنى بالألوان.

مد المخرج كارل ميكائيل جريبر Karl Michael Gruber "الاسكتش الدرامي" ليصل إلى ساعتين دون فواصل، فعولجت المسرحية ببطء شديد دونما فجوات بين السطور. فكانت معظم القراءات بطيئة مكبوتة لا تكاد تُدرك. وعرضت بعض النقاط الدرامية البارزة، مثل: تسليم السلسلة، وهجوم ميريك على زوجة بورتسوف السابقة، وذلك كلوحة جامدة. فكان الأثر التراكمي متأكلاً، ولم يمنع هذا الليل المظلم العاصف - بتزامنه المرتب وعنفه الزائد - من إثارة الضحك. لقد قُصد بالطريق العام أن يقود إلى اليأس، لكن ميلودرامية الحبكة قد اختلفت كثيراً مع تعقيدات العرض، ومع الجمهور الذي تعود عبر العقود الماضية أن يتجاوب مع الذكاء والمهارة الإخراجية.



(٣٢) ديكور الأبيض على الأبيض بعرض "على الطريق العام". من تصميم جيللز أيلود، إخراج
كلوس ميكائيل جيربر. برلين، ١٩٨٤. مارتينا كرول في دور إفيموثا، نينا ول في دور السكيرة، وليم
مينا في دور بورتسووف، ماتياس جنيدجر في دور تيخون إيفستيجينيف، ويورس بيلر في دور ساقا.

الفصل الرابع عشر

تشيخوف في إيطاليا وفرنسا (١٩٤٥ - ١٩٨٥)

يجسد تشيخوف - بالنسبة إليّ - المسرح، مثلما يجسد موزارت الموسيقى... ويجب مسرح تشيخوف أفضل إجابة عن سؤال روسو. كلا، ليس الإنسان طيباً بطبعه، فهو يتميز بالطمع والقسوة والغرور والأنانية والسوقية. ولكن في مسرح تشيخوف، وعلى الرغم من عجز الطبيعة البشرية فإن هناك روابط عميقة من الحب والمعاناة تربط بين كل الناس.

فرانسوا موريك^(١) Francois Mauriac

بستان الكرز والتعالى على الواقع

في فترة ما بعد الحرب بإيطاليا اقتفى المخرجون لمسرح تشيخوف أثر شاروف Sharoff (الذي انتقل إلى هولندا لكي يبقى مخلصاً "لغنائية تحقيق الحلم")^(٢)، أو خاضوا بعض التجارب غير الجادة. وأظهرت مسرحية بستان الكرز كما أخرجها أورازيو كوستا جيوفانجيلي Orazio Costa Giovangigli على تياترو كويرينو بروما عام ١٩٤٦، أظهرت اعترافاً بالتقاليد الروسية، وحاولت إظهار عالمية المسرحية من خلال الديكور. وقد أعيد لها في عام ١٩٤٣، حيث تأثرت بالجو المفعم بالذكريات التشيخوفية الحقة لعرض نيمروفيتش عام ١٩٣٣. ولكن جيوفانجيلي أراد أن يتجاوز حدود تصوير الشخصيات المتأثرة بالبيئة ليعالج:

آثار التجربة كما تبدو طبيعية كحالة نفسية لتحقيق مسرحية الشخصية الغنائية والانفتاح على سلسلة ثلاثية الأبعاد لتفسيرات مترابطة ومتعايشة من

التنبؤ بالأحداث، والحدث نفسه، والإسقاط الروحي، وهو مظهر مستمد من أبحاثي في التفسير التي حاول تشيخوف جاهداً أن يكتبها^(٣).

والمقصود بهذا فعلاً هو إبراز عدم الارتباط المتطرف مع إعطاء الأهمية القصوى للخادم فيرس وشارلوتا بوصفهما بعدين مجردين من أبعاد السريالية، فقد كان فيرس لا ينتمي إلى عصره، حتى إن إجاباته التي لا تكاد تسمع، إذ تبدو آتية من الماضي البعيد، فلقد كان مصدر إزعاج للآخرين وكأنه مومياء لصوت الضمير.

"فهو يشبهه الشبح الذي يجعل من المقبول وجود الأطياف غير المرئية الأخرى...". أما شارلوتا فلقد مثلها جيوفانجيلي كمخلوق نصف شيطاني يبهرنا بالخداع التلقائي. فلقد كانت على اتصال بالعالم الروحاني، وصوتها هو الوسيط، "فإذا كانت هناك صرخة ينبغي أن يطلقها أحد فهي شارلوتا، وإذا كان هناك صوت يردد صده أحد فهو شارلوتا، وإذا كان ينبغي أن تبوح القلوب باعترافات، فمن يبدأ هذه اللعبة الخطيرة؟ إنها شارلوتا. ولقد ترك ذلك في جيوفانجيلي انطباعاً حسناً بأن أفضل إبداعات تشيخوف هي تجديد وظيفة المهرج الشكسبير^(٤).

ولإبراز دلالة كلية، كانت المناظر المسرحية كما ابتكرها شقيق المخرج توليو، تذكرنا باللوحات السريالية لجيورجيو دي شيريكو Giorgio Di Chirico، وسلفادور دالي Salvador Dali، تلك اللوحات المملوءة بالأشباح المؤلمة والحافلة بالرموز التنبؤية. لكن استخدام الرموز لم يستطع جيوفانجيلي في الفصل الثاني التحكم فيه، وذلك حينما حاول إيجاد وجه للشبه بين صفوف أشجار الحور وأعمدة التلغراف التي مثلها شعراء نهاية القرن "بقيثارة حطمتها الرياح". "فقد بدت الصورة بأسلاكها النحاسية الطويلة ذات واقع مؤلم، حينما مال العاشقان الشابان بأذانهما إلى أحد الأعمدة - كما فعل كل عشاق جيلى - ليثملا من الموسيقى الغربية التي تنزل من السماء"^(٥).



(٣٣) منظر الفصل الثاني من بستان الكرز. تصميم توليو كوستار جيوفانجيلي، لأخيه أوراڤيو،
مسرح كويرينو، روما، ١٩٤٦.

بحلول عام ١٩٥٥ أدرك جيوفانجيلي أن هذا المفهوم الأسلوبى قد أصبح عتيقاً، ولا بد من التخلي عنه، وتكهن بأنه سوف يستغنى عن الواقعية تماماً في المستقبل ليجعل المسرحية أقرب إلى الموسيقى الإلكترونية. بيد أن عروضه فيما بعد لم تتفق مع هذه المبالغة (فلقد رأى فيرشينين وبنتيه "كأوديب تشيخوفي")^(٦). فهو وإيطاليا عامة استقرا على صور رصينة، كالحاصلية الأنيقة الجذابة في عرض الشقيقات الثلاث للوتشيني فيسكونتي، والتي صمم ديكورها فرانكو زافريللى Franco Zeffirlli، وعرضت على مسرح تياترو إليزيو بروما عام ١٩٥٢. وشرع زافريللى في خلق "روسيا الحلم بصورتها الصحيحة، وبتفاصيلها وأجوائها البعيدة الحاملة". واستمر ولع فيسكونتي بتشخوف على طريقة بوتشيني الفخمة في مسرحية الخال قانيا (١٩٥٥)، وبستان الكرز (١٩٦٥)، والتي أظهرت "صفاً من الأشجار الحقيقية، ومن ثم أصبحت زائفة وغير مقنعة"^(٧).

أما بالنسبة إلى المخرج الذي جعل بستان الكرز يزهر لأوروبا كلها فهو: جورجو ستريلر Giorgio Strehler. فحينما شارك في تأسيس تياترو بيكولو فى ميلانو، دفعته يساريته إلى الطبيعية التي خفت من حدتها تأثيرات التغريب البريشية. وكانت أيقونة السوفيت لستانسلافسكى نقطة مرجعية مهمة جداً، ولكن ستريلر شجع ما أسماه بالتوحد مع الشخصية immedsimazione مع مزيج من إيمائية بريشت والحيوية الإيطالية. وعلى خلاف فيسكونتي الذي حافظ بصرامة على الحائط الرابع، شجّع ستريلر التقليد الوطنى في التمثيل، حتى استمر الجمهور المحلى في الاحتفاء بالمشاهد التي تتميز بالتظاهر بالشجاعة. فحينما تحول في البداية إلى تشخوف كانت اهتماماته اجتماعية، ولكن خياله كشف عن اعتبارات جمالية جديدة^(٨).

أظهرت مسرحية النورس، التي عرضت عام ١٩٤٨ من إخراج ستريلر، تسلسل ثلاثة أنظمة عاجزة: عالم تريبليف الجديد العاجز، غير الناضج، والمحكوم عليه بالفشل، وعالم تريجورين الذي بلى سحره وتقاليده، وعالم النساء الضعيف.

وكانت هناك مواجهة كونية مماثلة تكمن وراء بناء ستريلر لعرض بستان الكرز ١٩٥٥، بأشجارها المزهرة المعتادة.

وعلى الرغم من احتفاء الجمهور ببستان الكرز، فإنها لم ترضِ ستريلر، وقال إنها لم تتحقق، فما زالت معلقة. وكان عرضها قد بدأ على المسرح في أثناء إجهاده بعد أيام قلائل من تفجر إبداعه في إخراج ثلاثية جولدوني إجازة الصيف. كان أسلوب إخراج بستان الكرز طبيعيًا^(٩). والمنظر لعائلة برجوازية، والتركيز على الحياة اليومية للأفراد الذين وقعوا في برائن مأساة الظروف المعادية، سواء الظروف الاجتماعية أو التاريخية^(١٠). وصدر الحكم على العالم القديم حكمًا قاسيًا، وحتى تروفيموث "أشد أجنحة المعارضة" كان جزءًا من العالم الذي انتقده. وقد لا يظل غريبًا في "العالم الجديد"؛ عالم لوباخين بواقعه المادي العدائي. مثل هذا الاستقطاب هو طابع مسرحية جوركي "الأم" أكثر من كونه طابعًا لأعمال تشيخوف^(١١).

وقد ترجم مؤرخ المسرح الروسي إتور لوجاتو Ettore logatto مسرحية بلاتونوف إيجلي التري (١٩٥٨ - ١٩٥٩)، وتبعها أيضًا تفجر إبداعي متمثل في إخراج ستريلر لمسرحيات بريشت "أوبرا الثلاثة بنسات" و"الإنسان الطيب من ستروان"، وصبغت روح هذه الأعمال بالصبغة الفوديفولية لمعالجته. وتناول الشخصيات بمرح لاذع، كشخصيات معاصرة ولكنها "مُغربة"، مأساوية وتثير الشفقة، مفزعة لكنها مضحكة. فعبارة الدكتور الأخيرة: "لا بد أن يتعامل المرء الآن مع الأحياء"، كانت تحذيرًا للنظر إلى المستقبل ليس من خلال تشيخوف، ولكن من خلال ستريلر. وعلى الرغم من استمرار العرض حتى الثانية صباحًا برغم الحذوفات، فإن الترحيب النقدي كان ساحقًا^(١٢).

وبعد نجاحه الكبير في استكشاف المساحة الغنائية في مسرحية جولدوني: خادم سيدين، ومسرحية "إل كامبيلو"، عاد ستريلر إلى إخراج بستان الكرز في عام ١٩٧٤، وقرر أن المسرحية تشبه بلاتونوف في أنها مرآة لعصره، وأن هذه الصلة

لا بد أن تكون واضحة. فتشخوف لم يكن شاعر الرفض واليأس، ولكنه كان يعبر عن ألم الحياة وما ينبغي عمله، حتى لو كانت النهاية مريرة.

تُعد مسرحية بستان الكرز إحدى الروائع على غرار الملك لير، والعاصفة، والناي السحري، ولذلك تتجاوز حقبتها التاريخية. ولإبراز هذا العنصر كان على تشخوف الانفصال عن أية إضافات أدبية وطبيعية وفلكلورية. فقد كان لا بد أن يتخلّى عن أسلوب ستانسلافسكي في صالح منظور أكثر عالمية ورمزية وخيالاً، ولكن دون الإغراق في التجريد والبعد عن الواقع^(١٣). ويعرض ستريلر هنا تصوره الشهير عن المسرحية بوصفها مجموعة من الصناديق الصينية المتداخلة؛ أولها "الواقع" الذي يثير الاهتمام بالسرديات الإنسانية، وبالتطورات المفاجئة والأحداث والجو والشخصيات، ثم خلفية العائلة. وثانيها - والذي يشمل أولها ويضممه - هو التاريخ: العلاقة الديالكتيكية بين الطبقات الاجتماعية والإشارات والملابس وعزلها بوصفها جزءاً من الخطاب التاريخي. وثالثها هو الصندوق الذي يحيط بالجميع؛ صندوق الحياة، بوصف المسرحية مثلاً "خالداً يبقى عن البشر الفانين"، ذا بعد ميتافيزيقي، فالمنزل والغرف والأجيال وعلاقة السادة بالخدم مهمة جداً، وتصبح المسرحية لذلك صياغة شعرية للمصير الإنساني.

كل صندوق كان يحتوى على أخطار ينبغي تجنبها: أولها استراق النظر ومحاولة إعادة البناء على طريقة فيسبكونتي، وثانيها عزل الشخصيات كرموز تاريخية وتجريدتهم من بشريتهم، وجعلهم مجرد أشخاص يعبرون عن أفكار (وهو النهج الماركسي). ولقد اعتبر ستريلر أن كرايسا Krejca قد وقع في الفخ عندما جعل جايف ورانيقسكايا أبواقاً لطبقة شريرة مائعة. وخطر الصندوق الثالث هو وضع الشخصيات خارج الإطار الزمني بوصفها صفراً مطلقاً محايداً. ومهمة المخرج هي خلط الصناديق في إخراج "قادر على الاهتزاز - مثل الضوء المتقطع - من أجل هذا التظاهر الثلاثي الأبعاد"^(١٤).

والسؤال الجوهرى لبستان الكرز ينبغى حله أولا بوصفه بطل المسرحية. واعتقد ستريلر أن أحدًا لم يستطع من قبل إدراك ذلك تمامًا. فالتجديد الرمزي لسفوبودا Svoboda وأتباعه -على الرغم من تشويقه وكثافته الشعرية- تجنب هذه المشكلة. فينبغى للمشكلة أن ترى دون أن تعرض؛ أى ينبغى إبرازها، ولكن دون وضوح شديد. وكان تصميم الحل للسینوجرافى لوتشيانو داميانى Luciano Damiani حلاً بسيطاً عبقریاً، فقد صمم الحديقة على هيئة "قمة كبيرة" من الشاش الشفاف تحركها الأیدی من أعلى خشبة المسرح، تتبض بحركة سريعة تعكس مشاعر أهلها، وتطفو فوق الأوركسترا لتصل إلى الجمهور كسقف مثالي، ولصوت حفيفها موسيقى من مقام مختلف. هذا الغشاء الحيوى مفروش بأوراق مينة تقع على خشبة المسرح في الفصل الأخير:

هذا الامتزاج بين السماء والبستان الذي يتموج في دققة، يهمس بشيء رقيق ولطيف، ثم يحوم لتصل الشخصيات إلى كمالها قبل أن ينزلق ليداعبها. وهذا هو رمز العرض الرئيسى. وتشمل هذه الحديقة الخالية الجمهور ونحن نرى أحداث الحياة تمر، منهمكين في التفكير في الناس الذين يشاركون فيها، وعلى وعى تام بعجزنا عن تغيير أى شيء (١٥).

كان ستريلر مقتنعا وهو يشير إلى خطاب تشيخوف إلى ستانسلافسكى عن السيدات في فساتين بيضاء (المؤرخ ٥ فبراير ١٩٠٣)، كان مقتنعا أن المسرحية أخذت شكلها في عقل المؤلف "كضوء أبيض منطلق" (١٦). لقد أصبح مكان الأحداث وزمانها غير قابلين للتلون على الفور صيفا وشتاء. وكفل اللون الأبيض لبيئة الأبطال أن تستوعبهم، مما يحقق ملحوظة أندريه بيلى Andrey Bely في مقاله عام ١٩٠٧؛ أن الشخصيات "شفافة مثل الظلال"، فقد طغى اللون الأبيض على الملابس، وتطور استخدامه في أثناء البروفات عندما جذب الممثلون قطعاً عشوائية من أربع سلال لملابس. وبالنسبة إلى ستريلر كان هذا الارتجال استعارة للعمل على تشيخوف، ويمكن للحدس الفنى أن يسترشد بخيط فكرة نقدية رئيسية في تصحيح الدراسة الدلالية لنص "كل شيء مدون فيه" (١٧).



(٣٤) أوراق الأشجار المنتثرة تحوم في الضباب فوق عالم بستان الكرز لجورجو ستريلر، بيكولو
تياترو دي ميلانو - المسرح الصغير، ١٩٧٤.

ومع حل مشكلة الحيز بدأ ستريلر في النظر في مشكلة الزمن. فالزمن الفعلي في مسرحية بستان الكرز لا يتفق مع الزمن المسرحي. فالخمس سنوات التي تنقضي قبل رفع الستار كانت كفيلة بتغيير الدنيا، ومن ثم العصبية والتوتر في الفصل الأول. ففي العرض الفعلي، تخلق عن الإيقاع "الروسي" البطيء. فالفصل الأول يستغرق ٤٠ دقيقة، والثاني ٣٠ دقيقة، والثالث ٣٥ دقيقة، والرابع ٢٠ دقيقة كما طالب بذلك تشيخوف.

وكان ستريلر أول مخرج يتساءل بدقة عن الجانب الطفولي للفصل الأول. وفي مسرح الفن بموسكو كان ذلك المجاز غير الموصوف مذكورًا في الإرشادات المسرحية، وحذت العروض الأخرى حذو ذلك. وكان ستريلر يعتقد أن "الفراغ يصون الطفولة من الفساد"، ولذلك ملأه ببقايا شباب ليوبا وليونيا: مكتبين صغيرين طليًا باللون الأبيض، ومنضدة صغيرة مطلية باللاك، وكراسي صغيرة جدًا، وفانوس سحري، ولعب أطفال. فهناك كانوا يعيشون طفولتهم، ويزنون السكر في ميزان مصغر، ويشربون الشاي من فناجين الدمية. وجذب جاييف قطارًا خشبيًا صغيرًا، ثم أطلق صافرته. وكانت قطع الأثاث الوحيدة الخاصة بالكبار هي أريكة ودولاب مر عليه مائة عام، وهو الوسيط بين الشخصيات الدرامية والبستان الحقيقي أو الرمزي الذي يرجع إلى أقدم العصور. ويشير صوت (تزييق) الدرج كما في مسرحية مستقبلية لمارينيتي Marinetti إلى أن الأشياء نفسها تشعر بالألم.

وحينما اصطدم جاييف بالدولاب بالمصادفة انفتح الدولاب واندفع منه حشد من الأشياء كأنهيار جليدي، وانتهى بعربة دمية انحدرت على خشبة المسرح كنعش جريشا، واصطدمت برانيقسكايا، مما جعلها تبكي. وأصبحت الغرفة بعد ذلك مثل قبر لشبابهم، فلقد حاول الإخوة وقاريا ترتيبها من جديد، ولكنهم لم يستطيعوا، والتفوا جالسين على أرض الغرفة بين الملابس والقراء القديمة، ثم تقدموا إلى مقدمة خشبة المسرح لينظروا إلى البستان، في حين عزفت الموسيقى من الصندوق، وخلف مكتب - وهي تتذكر وفاة ابنها - جلست برانيقسكايا عند

مفترق طرق بين طفولتين، وجلس جايف على مكتبه يغمس إصبعه في المداد لي طرح حلوله، ونامت أنيا على مقعد المدرسة.

يمثل الفصل الثاني بالنسبة إلى ستريلر فاصلاً أو قصة تتعدد فيها الأصوات. فهو الفصل الوحيد الذي لا يحدث فيه شيء، فالشخصيات تنتظر الغروب ببساطة. وأرضية المسرح تتحدر نحو الجمهور وتتموج في شكل روابي، ورُفِعَت سجادة غرفة الأطفال الرمادية الكبيرة لتصبح السماء. وفي مقابل هذا اللون الأبيض الصارخ تبدو ألوان الملابس باهتة، وأصبحت الشخصيات أشكالاً هندسية في لوحة تجريدية^(١٨)، وجرى القطار اللعبة الموجود في الفصل الأول من أحد طرفي خشبة المسرح إلى الطرف الآخر مصطدماً بالأجنحة، وعائداً في محاذاة لأنوار الحافة، مما يمثل لعبة وذكرى وهلوسة في الوقت نفسه. وعند أسفل خشبة المسرح غموض البستان غير الموجود الذي يمتد نحو الأوركسترا، وهي ستارة من النور بين خشبة المسرح والمنزل.

ويستحضر جو النزهة الخلوية بخمرها وخبزها صورة "الغداء على الحشائش" للفنان رينوار Renoir، وليس مانيه، وتتفجر الشهوة بحيوانية في بداية الفصل الثاني عندما يتطارح ياشا ودونياشا الغرام، ويتدحرجان في عناق أسفل المخدر، وبينما تستريح يلقي خطبة بين قدميها. هذه الجنسية الحيوانية العنيفة تصطدم بالعقم الذي يبدو أنه يتحكم في الآخرين. فالرغبة غائبة مع أن الاهتمام بالجسد وحياته أمر واضح. فمهمة الخادمين فيرس وياشا هي الاهتمام بأجساد أسيادهم. وجسد برانيقسكايا أشبه بنبات هش أو دمية من الخزف. أما جسد جايف فيشبه جسد طفل عملاق، الطفل بانتاجرول. وعلى النقيض، وفي افتراق جذري عن باقي الممثلين، كان لوباخين رشيقياً وأنيقاً - في المسرحية كما أخرجها فرانكو جرازيزي Franco Graziosi - وقد ذاب في العالم الأرستقراطي الذي حل محله لوباخين.

أما بالنسبة إلى الوتر المقطوع فقد قرر ستريلر أن يخفيه، حيث إن الشخصيات فقط هي التي تسمعه، "حتى يثبت أي شخص آخر العكس، فأنا أعتقد أن هذا الصوت الشهير هو خدعة أدبية من رواسب المؤلف... أبدعها عمدًا لإعطاء صدى إيقاعي لخاتمة الفصل الأخير"^(١٩). فبعد أن تستمع الشخصيات إلى ذلك الصوت الذي يأتي من داخلهم، تتلو ذلك وقفة أخرى: إطار مجمد يشاهدون فيه الرعب والقطار اللعبة يعبر خشبة المسرح، يحمل معه تجسيد نظرهم إلى العالم على أنه شيء تافه.

إن ما خدع ستريلر في الفصل الثالث هو الصورة المتكررة للبلياردو: الكرات المتقافزة، التي تصطدم بخشبة المسرح ثم ترتد، وهي رمز للحياة كلعبة قمار، وليس هناك ثمة مصادفة تامة، ولكن هناك صراعًا وتصادمًا، مما يبرز اعتماد عائلة جايف المدمر على الحظ. وقد قرر في النهاية ألا يضع منضدة البلياردو في منتصف خشبة المسرح، ولكنه نظم التأثيرات الصوتية الآتية من خارج المسرح، ونثر على خشبة المسرح كراسي تتكسر ويعاد تجميعها باستمرار. وبدون ذكر يونيسكو Ionesco تحدث ستريلر عن الكراسي الخالية بوصفها رمزًا للانتظار. وقد أعاد فايرس وفاريا ترتيبها، وأعادت برانيفسكايا بعثرتها، وتعثر فيها لوباخين كما فعل في لعب الأطفال في الفصل الأول. وقد حققت برانيفسكايا - كما أبرزتها فالنتينا كورتييز - سمة كوميدية. وقد أطاحت بالبرقية الممزقة في الهواء، وتشرب الشمبانيا، وتكسر الكأس، وتتحب بتكاف. وقد جعلتها المساحيق التي وضعتها على وجهها أشبه بالمهرج في السيرك، أو دمية لا نستبين لها كلامًا، فكانها تتكامل هي وشارلوتا. وقد أجلس ترفيموف في حجرها لا لشهوة؛ ولكن محاكاة لصورة المنتحبة للسيدة مريم وهي تبكي فوق جسد المسيح.

في الفصل الأخير يبقى الدولاب القديم كواقع وكرمز؛ مما يطيل من عمر الغرفة. وقبل الرحيل لعبت أنيا مع الدمى، موحية بأن حلمها بالمستقبل ليس سوى لعبة صبيانية. ثم ارتدت كل الشخصيات في الوقت نفسه معاطف وأوشحة سوداء،

كما لو كانت ملائكة الموت قد جابت بأجنحتها فوق الأحياء. وهذه الصورة الجماعية لفريق التمثيل، بما فيها كلب شارلوتا الأسود، قد بدت من الجنب أو من الخلف، وقد انحنت الرءوس وكل منهم يتحرك إلى أعلى خشبة المسرح ليدخل إلى الكواليس. وقد تركت صورة الوداع هذه أثرها الطيب في ذاكرة الجمهور، مذكرة بالرحيل المسرحي والتاريخي والوجودي والمفعم بالحياة، في الوقت نفسه. وقد حسب ستريلر مساحات تركيبه وتحريكه للمشاهد بالمليمترات على نحو يبرز فيه التجلى الفنى (٢٠).

وفي تلك اللحظة أغمى على برانيفسكايا في قبعتها ومعطفها اللذين كانا من الفرو، في حين تدلى معطف جايف المنتصر فوق كتفيه وهو يمسك بها كما لو كانا يواجهان فرقة لإطلاق النار. وكان الوضع طبيعياً، ومع ذلك كانا أشبه بتمثالين. فقد انتزع عناقهما لدقائق قليلة الحدث من تدفق الحياة التافهة، ليعرض المرونة الخالدة للنصب. وقد كانت برانيفسكايا الشخصية الوحيدة التي تنسى الزمن، فقد كان عليها أن تخبر الآخرين بأنهم قد هرموا دون أن تقول ذلك عن نفسها. "وهذا الأسف على الطفولة الضائعة" - كما يكتب ستريلر - "يجعل منها رمزاً لغزو عالم الأسلاف إلى رحم الأم الدافئة الصامتة التي كانت تحمينا في الماضي، والتي نحن إليها حنيناً عميقاً (٢١).

وفي الدور الذي لعبته فالنتينا كورتيزز Valentina Cortese كانت هي التي تنير قصد ستريلر بتقلبها وارتعاشها وعبثها في شعرها وعدم قدرتها على الوقوف ساكنة، مسجلة بذلك أحاسيس مثلما تفعل الإبرة على جهاز رسم القلب (٢٢). وقبل أن تغادر ربّت كورتيزز بلطف على الأثاث، ثم اختفت تحت الحجاب الكبير الذي أنزل ليغطيها تماماً؛ فلقد ابتلعها الزمن، واضطجع فيرس ببطء على غطاء الكنب الذي يشبه نعش الزمن الماضي لينزوى مع شبح الماضي (٢٣).

ومن المختلف عليه أن مسرحية بستان الكرز كما أخرجها ستريلر هي أعظم إنجازاته حتى وقتنا هذا، ولكنها بالتأكيد أفضل ما أخرج لتشيخوف عن عصرها.

وينبع جمالها ليس من التفاخر؛ ولكن من اللون الأبيض المتعدد الطبقات الذي يذكرنا بلوحات مالفيتش Malevich^(٢٤). وهذا البياض كان أكبر ما تركته المسرحية من تأثير: من البستان الأبيض المزهري، والخلفية التي تعلوها السحب البيضاء، والتطريز الأبيض بفساتين النساء وبدل الرجال البيضاء، والتناسق المشرق بين بياض البشر وبياض السماء. وعن طريق تجاوز المصادقية في تصوير الحياة استطاع ستريلر التلاعب بالأشياء والزمن والفراغ كما لو كانت لعبة في حجرة الأطفال^(٢٥). كما يوضح ذلك جورج بانو:

لا تُعد خشبة المسرح مجرد فراغ أهل بما فيه، وإنما بمثابة صفحة للكتابة، تُعد كل كلمة بها رمزًا، لأنها تمتلئ بأشياء مستخرجة فقط من الروتين اليومي، وظيفتها الوحيدة هي التركيز على القلق والذكرى... فالعرض المسرحي يلغى أي احتمال لخلط عابر زائل بالواقع^(٢٦).

بستان الكرز والنورس على المسارح الرسمية

حينما قام مسرح الفن بموسكو بآخر زيارة - قبل الحرب العالمية الثانية - لباريس عام ١٩٣٧، لم تكن مسرحيات تشيخوف ضمن ريبورتواره. وكانت السلطات الروسية مثلهمة إلى تعزيز الخط الاشتراكي الواقعي، ولذلك لم تتضمن إلا المسرحيات الدعائية المعاصرة. ولقد ظل تشيخوف بعيدًا عن خشبة المسرح أيضًا في أثناء الاحتلال الألماني. ولكن ما إن عاد الحلفاء لاحتلال المدينة في خريف عام ١٩٤٤، حتى عرضت مسرحية الخطوبة على مسرح بيجال، وسرعان ما تبعتها بستان الكرز والدب على مسرح الأوديون، وأنشودة البجعة على مسرح الكوميدي فرانسيز. وكان هذا الانتعاش يعني رغبة في عودة الأمور الثقافية إلى طبيعتها. وبعد الاحتلال كان "البحث عن الأفضل والأكثر ولاءً وأملًا" هو الشعار الشائع. ومع ندرة ذكر ذلك بشكل مفصل، فإن سنوات ما بعد الحرب كانت تتحكم

فيها أيديولوجيًا الوجودية والشيوعية، ومن ثم رحبت بالمؤلفين الروس. وإضافة إلى ذلك كان الكتاب الشيوعيون يميلون إلى الإشارة إلى تشيخوف بالتعبير المضجر المعتاد "أستاذ الواقعية النقدية الكبير، ونصير شعبه، وكاشف أسرار الحياة وعاشقها" (٢٧).

ومع موافقة الرقابة على العرض، فإن أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات شهدت التقليل من مرتبة مسرحيات تشيخوف بتمثيلها في مسارح التليفزيون؛ لأن غدارة المسارح التي تدعمها الدولة كانت ترى أن تلك المسرحيات غير تجارية، ولا تصلح للعرض، ومملة. وعندما بدأ أنطوان فيتيز Antoine Vitez العمل في المسرح عام ١٩٤٨ كانت أعمال تشيخوف تعد أعمالاً غامضة، ونصوصه سريعة الزوال من ناحية المعنى، يكتنفها غموض ضباب الشمال وأبخرة روسيا، ويشوبها الطول الشديد على قلة ما بها من أحداث (٢٨).

وكان هذا هو الجانب السلبي من تقاليد بتوف Pitoeff، فبالكاد قد تخطى عنه بسلسلة من الإحياءات التي أخرجها ساشا، ابن جورج بتوف، ويدعى مع إخوته الثلاثة (وقد بدأ بمسرحية الخال فانيا في استوديو الشانزليزيه عام ١٩٥٠). عمل ساشا بتوف غالبًا من مذكرات والده، ولكنه أضاف لمسات جديدة من عنده، وأضاف قالبًا معينًا لتشيخوف، مسجلًا عبثية الحياة اليومية التي لا يعنى فيها الحوار شيئًا، أو يعنى شيئًا تافهًا عن عمد. وكانت السطور تلقى على خشبة المسرح وكأنها "أوراق صغيرة ميتة، أو منترعة من "الحياة" (٢٩).

وجاءت نقطة التحول مع الذكرى الخمسين لرحيل تشيخوف في عام ١٩٥٤. فبرزت عروض لتخليد ذكراه، منها: مسرحية بستان الكرز، من إخراج جان لوى بارو Jean Louis Barrault، وإعداد لمجموعة قصص قصيرة بعنوان حفلة ماتينييه لأديب، وهي فكرة لتانيا بلاكوفا، وعرضت على مسرح تياتر دي لاهوشت، ومسرحية النورس التي أعدها وأخرجها سيريا ماجيتو Suria Magito للمركز الدرامي - شرق، على مسرح تياتر هيبيرتو، بإشراف ميشيل سان دينيس Michel Saint - Denis،

ومسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح اللوفر. وخلال السنوات القليلة التالية سيعاد عرض كل المسرحيات الرئيسية، مما يجعل تشخوف أشهر كتاب المسرح في فرنسا. "وقد يظن المرء أن هناك عملية بلورة غريبة قد حدثت، وأن تشخوف - بالرغم مما يبدو من بساطته - كاتب معقد، وأنه قد فهم في خاتمة المطاف في فرنسا، وأن البناء السيمفوني لمسرحياته ومستوياتها المتعددة المختبئة خلف المنولوجات وعلى الأخص العروض الصامتة، قد أصبح واضحاً"^(٣٠).

لم يعالج جورج بتوفيف مسرحية بستان الكرز قط ، ولذلك كانت الفرصة متاحة لـ بارو أن يكتشف المسرحية أمام الجمهور الفرنسي، والذي لم يكن قد رآها حتى الآن إلا في روسيا كما عرضها مسرح الفن بموسكو وجماعة براغ. وعرضت فرقة رينو - بارو هذه المسرحية للمرة الأولى في جنوب أمريكا في صيف ١٩٥٤. وأعاد عرضها في باريس على مسرح ماريني في أكتوبر التالي. وعَدَّ بارو هذه المسرحية بمثابة المانيفستو (البيان) لحقبة من أهم الحقب في تاريخ تطوره الفني، والتي كان شعاره فيها:

من الإنسان.

وبواسطة الإنسان.

ومن أجل الإنسان.

ولم يبادر عرضه لبستان الكرز بقراءة جديدة لتشخوف في فرنسا فحسب، ولكنه عكس الوعي الإبداعي الذاتي لبارو. وقد قيّم بارو - في مقالة له بعنوان "لماذا بستان الكرز؟" - هذه المسرحية بأنها رائعة تشخوف، ووصفها بأنها بانتومايم يشمل ساعتين من الصمت تزينه أحياناً خطبة أو قصيدة. ومثل جميع العروض كان العرض يدور حول اللحظة الراهنة آنذاك، وكان يصعب استيعابه. وبالرغم من كل ما يبدو من بطء واستاتيكية في المسرحية فإنها تحفل بالحدث الذي يحفزه بيع الضيعة:

الفصل الأول: خطر بيع بستان الكرز.

الفصل الثاني: بستان الكرز على وشك البيع.

الفصل الثالث: بيع بستان الكرز.

الفصل الرابع: بستان الكرز قد بيع.

وباقى الأحداث هي أحداث الحياة. ولقد وضع بارو الشخصيات حسب خطة زمنية يمثل فيها جاييف الماضى، ولوباخين الحاضر، وتروفيموث المستقبل (٣١).

اعتبر بارو المسرحية قصة رمزية قادرة على إسقاط الحياة اليومية على رقعة المتيافيزيقا الشاسعة. وبدون أن تكون واقعية على نحو اجتماعي، تتميز المسرحية بالواقعية الغنائية، فكل ما على خشبة المسرح واقعى، ولكنه ليس بطبيعى، فالمرء يستطيع الاستغناء عن الأسقف والأشجار والمناظر البعيدة التي لا دخل لها مادياً في الحدث. وتجنب الأسلبة أيضاً التي تساوى لديه التجرد من الصفات الإنسانية (٣٢). وقد أعدَّ الفصلان الأول والأخير ديكوريًا كما حددهما تشيخوف في الإرشادات المسرحية، لكن الفصل الثانى لم يستبق إلا على مقعد الحديقة الذي صُنع من الأغصان الجافة، وفي الفصل الثالث كانت الغرفة التي أقيمت بها الحفلة تتألف من أقواس البناء والأثاث الماهوجنى الفاخر. والمقصود من الحبكة الخفيفة أو التصميم البسيط لكل منظر ديكوري هو الاتفاق مع الحركة الداخلية للحبكة الدرامية. وتشير الشمس المشرقة من خلال كثير من النوافذ إلى الأمل، في حين أن الحديقة المظلمة في الفصل الثانى تنقل الأسى المرير، بيد أن الأباليك والثريا المشعة اللامعة في الفصل الثالث تنير المكان الخالى من النوافذ بالإضاءة الصناعية، حيث لا ترى الحديقة. أما الفصل الرابع فيبدو كما لو أن إعصاراً قد اكتسح المكان.

كان المترجم جورج نيفو Georges Neveux شاعراً مشهوراً ومؤلفاً لدراما غنائية هي جولبيت (واشتهر أساساً من خلال عرض هذه المسرحية الغنائية كفيلم

من إخراج مارسيل كارنيه). وقد ترجم نيفو أعمال شكسبير ولوب دي فيجيا Lope De Vega، وشو، ويوميات أنا فرانك إلى الفرنسية، وكان يحتقر الإعداد مع أنه كان يدعى ترجمة "روح" المسرحية؛ فيقدم المبرر العقلي للتغيرات التي يحدثها في النص. وقد حُدِّثت عبارة "لماذا نتحدث عن السبعينيات" إلى "الثمانينيات" لجعل المسرحية أقرب إلى زمن الثورة، وحول بَكل Buckle إلى سبينوزا Spinoza. وتحولت نكتة لوباخين في أن تروفيموث سرعان ما سيبلغ الخمسين، إلى السبعين، حيث إن بارو الذي يقوم بدور الطالب يقترب من الخمسين. وفي لهفته على جعل اللغة طبيعية قدر الإمكان حذف نيفو كثيرًا من العبارات والتعبيرات المكررة لدى تشيخوف، وأضاف إليها محسنات من عنده. وفي لهفته على إسعاد جمهوره المغرم بنزوات أنويل، جعل شارلوتا تقول عن كلبها "ليس مدربًا، ولكنه سيكتسب الممران مع مرور الزمن". وتذكر برانيفسكايا "كتب جدى أغنية عن جمع الكرز. ولو كان معي جيتارى...". ولإبراز الخلاف بين تروفيموث ولوباخين، جعل لوباخين أكثر قسوة "أنت بحاجة إلى تغيير العالم، كما نفعل عند تنظيف البرك. فمهما مررت بأماكن، فلا يبقى شيء"، وذلك كما يحكى في الفصل الثاني^(٣٣).

نقلت جماعة براغ وبتوف والمهاجرون الآخرون فكرة أن المسرحيات الروسية لا بد أن يخرجها الروس أو بمساعدتهم. ولم يحاول بارو الاعتماد على اللون السلافي، فالمناظر والشخصيات كانت تشير دائمًا إلى الواقع الفرنسي الصرف. وأدرك أن الممثل الفرنسي النشط المعتاد على إلقاء الخطب لا بد أن يبطئ إذا أراد للحدث الكامن بين السطور أن يتجسد في الواقع. "ولذلك فإن مسرحية بستان الكرز بالفرنسية تتكشف أحداثها للفرنسيين ببطء فرنسي، وليس بالبطء الروسي الذي لا يكتسب معناه إلا للروسيين فقط"^(٣٤). ففي الفصل الأول تغنى الشخصيات أغنية من أغاني الحب، وهي أغنية زمن الحصاد التي تذكرنا بالزمن الجميل. إن تشذيب الأشرطة قد يناسب الصنعة الفرنسية، ويسر الجمهور الباريسي، ولكنه أزعج المشاهدين الأجانب: فقد وجد كينيث تينان Kenneth Tynan

أن عبقرية تشيخوف قد ذبلت "بفعل اللغة الفرنسية الكاشفة"، وأنه مع تبدد الغموض تحولت "خطوط تشيخوف الغامضة الموحية" إلى "ظلال حادة"^(٣٥)، وهو الأمر الذي يوضح أن تينان يشارك الإنجليز في حبهم لأجواء تشيخوف الضبابية الغامضة.

لقد نقل بارو ورفيقتة ماديلين رينو Madeleine Renaud الصفات الخليعة والتافهة لبطلات ماريغو إلى برانيفسكايا. فهي قصيرة، فائقة الأنوثة ببلوزاتها المزينة بالشرائط، وعيناها كعيني دمية مليئة باللهفة، وابتسامتها ناعمة مغرية، وصوتها عال، ويداه صغيرتان، وتومئ على نحو مليء بالحيوية، وقد اقترحت رينو أن تكون مشاعرها راقية توضح الضعف البشري وعدم المسؤولية^(٣٦). وبالمثل كان جايف - كما يلعبه بيير بيرتن Pierre Bertin - يتميز بالأناقة المهمة بما يجعله يحمل نكهة بواكر الرومنسيات أكثر من نكهة روسيا في الماضي. ومثلما أشارت رينو إلى تقاليد سحر الباريسية، فقد كان بيرتن - بعبارة روبرت كمب - مثل "لامارتين في أوج تفتحهِ وازدهاره"^(٣٧). ولم يكن هناك كثير من سمات التاجر الروسي في دور لوباخين الذي لعبه جان ديزيلي، فنجد بلحيته الفيلازكوزية وبدله المفصلة ذات طيات الصدر الحريرية، وغالبًا ما كانت تضاهي أناقته جايف. ولا نرى أثرًا لـ إيرمولاى نصف المتعلم في حركاته الرشيقة وإيماءاته المعبرة. ركز بارو على انجذاب لوباخين العميق نحو برانيفسكايا، ليس بدافع الحب، ولكن حنينًا إلى الماضي. وفي النهاية لم يستطع أن يخفي هزيمته الداخلية، ولذلك فنظرته الأخيرة يملؤها الألم والأسى.

كان بارو الذي يلعب دور تروفيموف، ونيكول بيرجييه Nicole Bergier، التي تلعب دور أنيا، يرمزان إلى عصر جديد. كانا رفقاء الروح، غرباء عمّن حولهما، يرقصان في الحفل بمرح هو الحقيقي من نوعه، حتى حينما يرقصان الفالس مع الآخرين كانا يسترقان النظر أحدهما إلى الآخر عبر الغرفة المزدحمة. مثل هذه المشاركة والوعى بما يحدث ربط بينهما على طول الخط. في البداية لم يبذُ تروفيموف - كما يلعبه بارو - ذا منظر جيد: حليق الذقن، شاحب اللون،

يرتدى نظارة جعلته يبدو كفوضوى ناشيء، ولكن بارو منحه العقل والاخلاص، وجمال الشعور الخالي من كل الأوهام.

لقد خففت خفة التمثيل من طغيان فكرة أن المسرحية من نوع التراجيديا، وبرزت الكوميديا الراقية بفعل رسالة التقدم التاريخي. وتحدث كل النقاد عن الجو السار الذي أنعش الجمهور وهو يغادر المسرحية، وكان عنوان مقال مارسيل كابرو Marcel Capron عام ١٩٦٠: "الفرح... الفرحة"^(٣٨). وفي الواقع، لقد عمق هذا الإحياء العرض، حتى إن لوباخين وبرانيفسكايا أصبحا روسيين مع مرور الزمن، متناغمين مع موسيقى عمل تشيخوف.

تثار الموسيقى عادةً في المناقشات حول تشيخوف. وذكر جابريل مارسيل Gabriel Marcel ديبوسي Debussy^(٣٩)، وشوبان Chopin، وفرنسوا موريّاك Mozart، وأوضح جان - جاك جوتييه Jean - Jacques - Gautier قائلاً: "إنك تستمع إلى المسرحية مثل الموسيقى [لأنها] عمل موسيقى أيضاً"^(٣٩)، وكان يشير إلى مسرحية النورس التي أخرجها أندريه بارساك Andre Barsacq عام ١٩٥٥ في الأتيليه، من ترجمة جورج بتوف. وكانت العروض المتزامنة لمسرحيات بستان الكرزل - بارو، والنورس - بارساك، والشقيقات الثلاث - ساشا بتوف، قد أثارت قدرًا كبيرًا من إعادة التقييم. فقد استبعد بارو أي طابع روسي، وذلك لإبراز عالمية الموضوع الإنساني للمسرحية، واختار لها إيقاعًا فرنسيًا تؤدي به. وفضلت ساشا بتوف الجو الروسي، ومزج بارساك بين الإثنين^(٤٠). وبتقديم مثل هذه البدائل، حررت المناهج الإخراجية الثلاثة تشيخوف من سيطرة التقليد المفرد.

هذا التطبيع الذي لحق تشيخوف على خشبة المسرح الفرنسي اكتمل في العالم التالي حينما استخرج مسرح الدولة الفرنسي تياتر ناسيونال بوبولير

(*) إمام الموسيقى التأثيرية الفرنسية (١٨٦٢ - ١٩١٨) (المراجع).

- المسرح القومي الشعبي مسرحية بلا عنوان من الأرشييف، أعدها بول كونتن Pol Quentin بعنوان "حماقة بلاتونوف"، ووضعتها الدولة في مخزون الروائع مع أعمال شكسبير وموليير وفيكاتور هوجو وموسيه. ومع أنها بلا عنوان فقد كانت بالفعل قد مثلت على المسرح الملكي باستكهولم، لكن الصحافة قد ركزت على عنصر الاكتشاف (على الرغم من الخلط بين هذه المسرحية ومسرحية إيفانوف). حقيقة قد اكتشفت المسرحية من أجل أوروبا وأمريكا، حيث شهدنا أكثر من عشرين عرضًا مختلفًا لها خلال الثلاثة أعوام التالية من ألما - آتا Alma- Ata إلى بيونيس أيرس Buenos Aires.

بدأت العروض الاثنان والثلاثون لمسرح تياتر ناسيونال بويلير - والتي تجاوز تأثيرها عددها - في ١٧ مايو ١٩٥٦، وشمل فريق التمثيل اللاحق: جان فيلار Jean Vilar في دور بلاتونوف، وماريا كازاريس Maria Casare في دور آنا بتروفتا، ودانييل سوارنو Daniel Sorano في دور إيفان تريلتسكي، وجورج ويلسون George Wilson في دور نيكولاى تريلتسكي، وفيليب نواريه Philippe Noirett في دور أوسيب. قبل البروفة الأولى كان فيلار - الذي كان من بين مخرجيها - يعقد اجتماعات لمدة ثلاث ساعات، بلغ عددها ثلاثة وعشرين اجتماعًا، مع مُعد المسرحية لتنقيح روايت تراث تشيخوف، مشهّدًا مشهّدًا، وعبارة عبارة، واختزل النص المسرحي من خمسمائة صفحة إلى مائة وخمسين صفحة^(١). واعتبر فيلار المسرحية مخزونًا ثريًا لأفكار تشيخوف الأخيرة من ضياع الضيعة وحقة ما قبل الثورة، والصراعات التي تبرز المرأة قوية وحاسمة، وتبرز الرجال ضعفاء مهزوزين، ودور المرشدين والضيعة والعبيّة التراجيدية للحياة في الأقاليم، والخوف واحتقار الموضوعات الدينية (تشيخوف عدائي)، وكانت القضية الكبيرة التي تعرضها هي:



(٣٥) تطفل عابر السبيل في عرض بستان الكرز لجان لوى بارو. مسرح ماريني، باريس،
١٩٥٤. جان ديسيلي في دور لوباخين، بارو في دور تروفيموف، مادلين رينو في دور
برانيكسكايا، بيير بيرتن في دور جايف، سيمون فالير في دور قاريا.

تُشكّل الشخصية القدر. وهو الأمر الذي لا يعنى أن كل الأبطال في الأعمال الكلاسيكية لديها شخصية. فتشخوف يقول عن الشخصية: "لماذا أركز كل شخصياتى على شعور واحد، في حين أن الحياة معقدة، والفرد نفسه نبيل وحقير بالتبادل، وكذلك جبان وشجاع... إلخ [...]".

وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية: تنتهي بوفاة بلاتونوف. ومع ذلك فإن نغمة المسرحية مضحكة مملوءة بالحيوية^(٤٢).

وقد أدى ذلك إلى ارتباك النقاد حولها: فهل المسرحية كوميديا أو تراجيديا؟ واستشهدوا بالخلط في عرض فيلار. فقد ارتدى صديريًا كاروهات، وبنطلونًا كرنبيًا أخضر اللون، وحذاءً أصفر، وشاربًا لامعًا، وشعرًا مدلكًا بالفازلين، مما يجعل منه متأنقًا يشبه متأنقي لابيخ Labiche أو أوفنباخ Offenbach.

كان الديكور المسرحي لإدوارد بينو Edouard Pignon على مسرح تياتر ناسيونال بويولير واقعيًا وبراقًا على غير العادة، ولكن ذلك كان جزءًا من فهم فيلار للروح الروسية. وأشار الفصل الثاني بخط أعمدة التلغراف التي تتضاءل وتختفي تدريجيًا إلى السهل الرمادي الذي يمتد بلا حدود. واعترف فيلار أن الحوار وضّح قدرًا من الواقعية، ولكن من الخطأ أن نترك البيئة تسيطر أو تشكل عامل الجذب الأساسي. "إنني أطلب الحرية الكاملة في عرض مسرحيات تشخوف أو غيره. وبعد أن أرسى هذا المبدأ، فإن المخرج الموهوب سرعان ما سيرى أنه ليس حرًا، فكلما كانت المسرحية عظيمة كلما اضطر المخرج إلى أن يفسر فقط، لا أن يبدع"^(٤٣). وردًا على ذلك فإن المخرج الروسى بوريس بابوتشكين - الذي يعدّ نفسه من أصحاب الحقوق في أعمال تشخوف - اعترض على "المعرفة السطحية بالحقبة وبالشخصية القومية للمسرحية"^(٤٤).

في أعقاب اكتشاف مسرحية بلاتونوف، جاءت مرحلة إصلاح مسرحية إيفانوف، والتي عرضت أول مرة في التليفزيون الفرنسى، ثم على المسرح

المعاصر تياتر دي أجوردوى من إخراج جاك موكلية Jacques Mauclair، واختار رينيه أليو René Allio واقعية انتقائية وأشياء هرمة لها جو الطقوس، مثل براد الشاي، لتوضيح كيف أن العادة والتفاهة قد استقرتا^(٤٥). واعتبرته كاتبة سيرة تشيخوف صوفي لافاييت Sophie Laffitte أفضل إنتاج باريسى لتشيخوف بسبب إمعان التفكير في عناصر تركيب الحركة المسرحية، والتوزيع المتن للأدوار، والمشاهد المزدحمة بتركيباتها الجميلة.

انحنى مسرح الكوميدي فرانسيز نفسه احتراماً أمام مكانة تشيخوف الجديدة، وفي عام ١٩٦١ أخرج مسرحية الخال فانيا التي ترجمتها إلزا تريولييه Elsa Triolet، والتصميم الديكوري لـ أليو، الذي سرعان ما أصبح مصمم مناظر مسرحيات تشيخوف في فرنسا. وكما لو كان المسرح يشير إلى عدم خبرته في التعامل مع مثل هذه الموضوعات، حين عَيَّن اثنين من المخرجين، وزود العروض بالنجوم. وخلال العقد التالي نشرت ساشا بتوف إنجيل تشيخوف في كل المقاطعات، وقدم أندريه بارساك أسلوب بارو في شكل قراءة كوميدية للشقيقات الثلاث مع مارين فلادي Marin Vlady (١٩٦٦)^(٤٦). وقدمت مارجريت دورا Marguerite Dura إعداداً غريباً لمسرحية النورس. ولكن في الجوهر لم يكن هناك إعادة تفسير لهذا للاهتمام الشديد، حتى تحول أنطوان فتييز إلى تشيخوف في الثمانينيات.

في عام ١٩٧٢ سجل استطلاع قامت به هيئة أتك للاستعلامات أن تشيخوف أحد ثمانية كُتاب يعرض لهم مسرحيات على مسارح الدولة منذ عام ١٩٤٥، وقد أنتج له ٢٨ عرضاً ليأتي بذلك قبل راسين Racine الذي أنتج له ٢٦ عرضاً، وبعد لابيش Labiche ويونيسكو Ionesco اللذين أنتج لهما ٣٠ عرضاً^(٤٧).

والاستشهاد بذكر راسين يذكرنا بأنه في الستينيات احتل مخزون مسرحي جديد خشبة المسرح الفرنسي. فلقد كان على بيكيت ويونيسكو وأداموف ألا يمحوا أثر تشيخوف، ولكن يرشدونا إلى تفسير جديد لتشيخوف. واعترف أداموف حتى

بأن تشيخوف قد أمدّه بنسق لحواره غير المباشر. ولقد امتدح بارو من قبل "الروح الروسية"؛ "لأنها تطيل أمامنا الطريق نحو الأسرار، وتجعلنا نقبل مرور الزمن ببراعة فائقة"، وهو اهتمام يتعلق باهتمام لدى أولئك الكتاب من كتاب المسرح. ويلاحظ يونيسكو أن تشيخوف يركز اهتمامه أولاً على حقيقة أن "الناس يموتون في صحبة من يعتبرونهم جزءاً منهم"^(٤٨). لقد كانت سمة العبث عند تشيخوف على مرمى حجر.

ألعاب محرمة

إن اهتمام العبثيين بالمصادفة والفناء - والذي يشكل أساس رؤية بيتر بروك Peter Brook لمسرحية بستان الكرز - يشاركهم فيه أنطوان فيتيز Antoine Vitez، الذي استفاد من معرفة اللغة الروسية، وترجم تشيخوف للمخرجين الآخرين. أكد فيتيز على "حدائث" تشيخوف، مستحضراً معاصريه لفرويد، كما لمسرحية كاليجرام لـ أبولينير Apollinaire (وهي مسرحية تعالج تفاهة الأماكن وفضاءها). أخرج فيتيز الفودفيلات في مدرسة جاك لوك، والنورس في معهد الكونسيرفتوار، ولذلك أدرك أن كل شيء له معنى عند تشيخوف أكثر مما يعنى في الحياة، "إن أسلوبه يهدف إلى إعطاء العالم أو الحوار أو العلاقات الشخصية نظرية ما. فلا شيء يحدث في الظاهر مصادفة، وليس له معنى أو تفسير"^(٤٩). وقد اقترح فيتيز - الذي يدعى اكتشاف قسوة تشيخوف قبل كرايسا - أن الحقد وجمود القلب موجهان نحو الذات، وأن هناك أموراً ضرورية من هذا القبيل تصاحب الافتقار إلى التبرير.

وعلى خلاف مسرح الكلاسيكية الفرنسية الذي يعرض دائماً اليومي الحاسم؛ أوضح فيتيز أن تشيخوف يعرض "خواء" أو "خلوًا من الحدث" تحدث فيه كثير من الأشياء، بما في ذلك الأزمات:

والطريقة التالية لإخراج تشيخوف هي الطريقة الوحيدة الصواب - والتي سيستهجنها النقاد بالطبع، لأن النقاد دائماً يتخلفون عن زمنهم بعشر سنوات- وهي: أن نفعل ما يريده تشيخوف؛ فالآن قد تراكمت لدينا العلامات، والآن كيف أعرف إخراجها. إن الاهتمام سيكون بفعل ما لا أعرف بالضبط فعله، وذلك لاستئناف المناقشة أو الفضول في ذلك الجزء من الذاكرة الجماعية أو الثقافية المسماة تشيخوف. ولتمثيل بستان الكرز على أنها فودفيل^(٥٠).

وعلى العكس لتمثيل الفودفيلات كما لو كانت مسرحية طويلة لتشيخوف.

وقد أتاحت الفرصة لفيتر أن يجرب نظرياته عندما أخرج النورس على المسرح القومي في شايو بترجمة حذفت فيها معظم الإشارات الروسية. وبالفعل استُحضر الجو الروسي كإقتباس ساخرو؛ ذلك بإحضار براد شاي في الفصل الثالث. وحيث كان تشيخوف مألوفاً لدى فيتر، فقد افترض فيتر أنه مألوف لدى جمهوره أيضاً، وأعطى لنفسه الحرية في التلاعب بعدم الارتباط. فلم يكن هناك ارتباط مسرحي داخلي، ولكن تأكيد التناقضات والأهداف المتشعبة، وزيف التمثيل والمواقف والأماكن، وهو ما ينقل غياب التكامل المركزي عند تشيخوف.

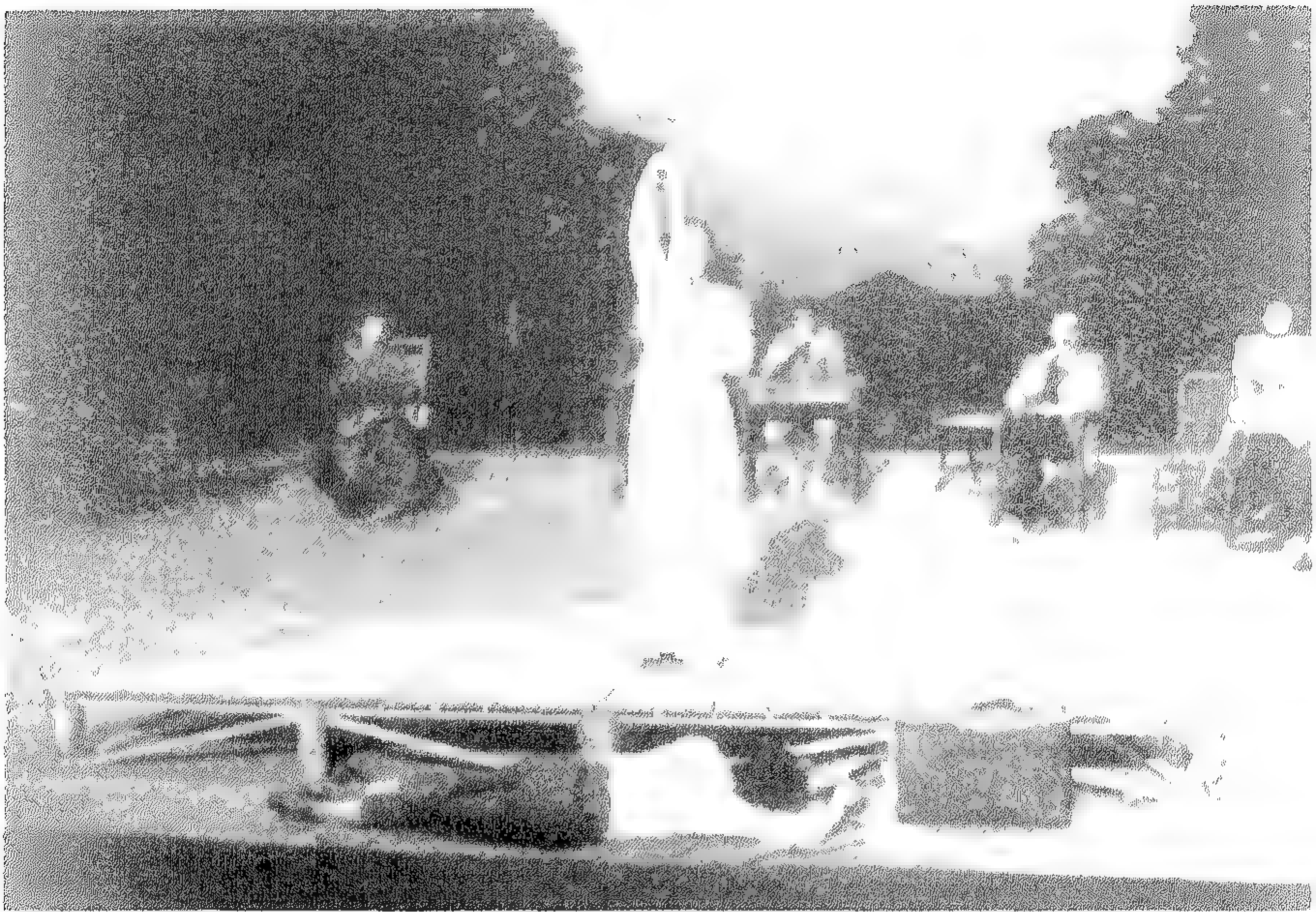
وفي هذا الصدد كان فيتر مخرجاً في المقام الأول لما بعد الحداثة في غرب أوروبا؛ واسع المعرفة، ملماً بأحدث النظريات الأدبية، وقد بهرته السيميوطيقا (علم العلامات والأغراض) والبنوية. وكان أسلوبه واعياً تجريبياً مملوءاً بالشكوك في الشهوانية، ومن ثم يناقض الجو التشيخوفي التقليدي، ويشكل تهديداً بالنسبة إليه. فالتصريح المكبوح عند ستانسلافسكي في التمثيل حلت محله المبالغة، والتمثيل الواقعي أربكه التجريد. ويرى فيتر أن:

لا بد أن نعترف أن أي شيء في المسرح هو تقليد، وأن كل شيء تقليدي في المسرح. واستخدام الكلمة نفسها للإشارة إلى تقليد (متبع)، سواء أكان جيداً أم سيئاً، هو أمر مشروع. فالتقليد السيئ هو التقليد الروتيني الذي أصبح عادياً، حتى إن أحداً لا يلاحظه. ويخبرنا مايرهولد أننا ينبغي أن نرفض ذلك النوع من

التقاليد المتبعة، فهو يؤيد بدلاً من ذلك التقليد الواعي: فلا بد للفنان أن يبتكر تقاليده، أي نظام العلامات الخاص به، ويجعل جمهوره يفهمه^(٥١).

يبدأ نظام العلامات لمسرحية النورس بمساحة ممتدة على خشبة المسرح، يوازيها أعمدة صفوف من الأشجار العالية، تدعمها سماء مترامية تغرب فيها الشمس، والمنزل في المقدمة. وتوازي منصة تريبيكف المنخفضة الأضواء السفلى مع هبوط خشبة المسرح نحو البحيرة، والتي حدد موقعها - كما أراد زادك Zadek - في صالة الجمهور. وعندما يسدل ستار المسرح الصغير ينعكس المنظور، فتصبح جداراً يمنع التواصل بين نينا وتريبيكف على جانبيها المتقابلين. ويمكن أن نرى نينا بذلك خلف خشبة المسرح تدرك رد فعل الجمهور عن طريق المشاهدين في القاعة. وأطلق ماير هولد على مثل هذا الانعكاس المكاني "التأليف المتناقض"، مما يجعل الجمهور مشاهداً مزدوجاً.

ولم تحاول السينوجرافيا أن تجعل الواقع يستمر بعيداً عن المسرح، حيث إن الواقع يمثل تمثيلاً زائفاً متكلفاً. فطبيعة الأشجار والمنزل المصنوعة من ألواح ملتصقة بعضها ببعض كانت دائماً دليلاً على ذلك، مما يؤكد واقعية الشخصيات والإكسسوارات المسرحية أحياناً. ففي الفصل الثاني يتحرك المنزل إلى الأمام، وفي الفصل الثالث تقترب الواجهة والشرفة من أنوار الحافة، ومدخل المنزل في الفصل الرابع نراه من منظور معكوس شاسع، ولكنه ضحل، وبعد الطلقة النهائية رُفِعَ لوح خشب للكشف عن مكان البحيرة على خشبة المسرح. وساعدت الإضاءة على إبراز الحالة العاطفية، فغروب الشمس في الفصل الأول يعطى جواً رومانسياً مملوءاً بالتناقضات. أما في الفصل الثاني فنرى شمس الظهيرة تجسد الشهوانية. أما ضوء النهار في الفصل الثالث فيبرز جو الملل والكآبة. والمساء في الفصل الرابع يبرز الغرابة والكآبة. وحافظ مصمم الملابس يانيس كوكوس Yannis Kokkos على الألوان الواضحة المتناقضة، وهي: اللون الأبيض بالنسبة إلى نينا ودورن، والأسود لأركادينا^(٥٢).



(٣٦) نينا (دومينيك رايموند) تمثل في المسرحية داخل المسرحية في الفصل الأول من النورس.
إخراج أنطوان فيتزر. المسرح القومي شايو ، باريس، ١٩٨٤.

قبل ذلك بسنوات كان فينر قد تحدث عن مسرحية النورس بوصفها تتناقض تدريجيًا في القوة - من الوجهة الفرويدية - عن مسرحية هاملت؛ فقبل إنتاجه مسرحية تشيخوف كان قد أخرج هاملت ومثلها كثير من الأبطال أنفسهم. وكان التناقض بين المسرحيتين يُعد اختزالًا وليس تناقضًا في القوة^(٥٣). فقد رأى أحد النقاد أن نينا تلعب "حواء في مملكة الدانمارك"^(٥٤). وكان الطموح يدفعها - على الرغم من قلة موهبتها في أثناء هذه الرمزية - إلى التعامل مع ملابسها، مثل لُوا فولر Loie Fuller، وأن تشوه صوتها. واستخدم تريبليف أصابع يديه وقدميه لمعالجة العصي المنيرة وهو مستلق على ظهره مثل طفل سريع التأثر. واستحوذ على إنتاج فينر للمسرحية التقدم في السن والفروق في العمر: فأركادينا تكبر تريجورين في العمر الذي يكبر بدوره نينا. فليس هناك تناسق أو تزامن بين الأجساد والأصوات والنص. وقد يوضح هذا لماذا بدا كل من: جان - كلود جاي، وبرونو سرمون أصغر سنًا بكثير من شخصيتي سورين ودورن، ولماذا كان هناك تواطؤ بين تريبليف وسورين، وكلاهما شاب أخرق. لقد أصبح الحب "لعبة محرمة"، أو سلسلة من المحاولات المجهضة للاحتفاظ بشريك في مكان ما، لا ترتبط فيه الرغبة بالألم المعتاد، يدين كل إنسان على عزلته^(٥٥). وساعد الصمت بين عبارات الحوار على خلق جو من القلق والغموض، وكانت النتيجة كوميديا سوداء.

كان المقصود برفض مفهوم الحبكة كتنظيم روائي وتفكيك بلاغي، هو تجريد ميكانيكية النص، وإبراز غرابته المزعجة. ويمكن أن ترمز استراتيجية فينر في إعادة تقييم فروض المحاكاة المسرحية إلى استراتيجية معظم المخرجين الأوروبيين المعاصرين. ولقد كان فينر يكن احترامًا لتشيخوف، ولكن القلق من التأثير ينقله، فلذلك سعى إلى إعادة وضع المسرحية في وعيه بثقافته الذاتية. ويمكن للمرء أن يسمى هذا الوعي الذاتي الفكري والوعي بآراء الماضي واتجاهات الموضة، بسميه "خوفًا" من أن يبدو ساذجًا أو عتيق الطراز. والجمهور المطلع لديه الرغبة غالبًا في الكشف عن الرموز التي حلت محل "التحديد التقليدي للشخصيات"

أو"الاستجابات العاطفية". وكلما كانت شخصيات تشيخوف ومواقفها أكثر ألفة، كان المخرج أكثر حرية في تناولهم عبر تجارب تختبر حدود الواقع المسرحي.

الفصل الخامس عشر

تشخوف في أمريكا (١٩٥٠ - ١٩٩٥)

لقد منح السن تشخوف نبلاً... فأصبح يهدئ ويُطمئن مثل قطرات الناردين التي يصفها الأطباء في مسرحياته... بل أصبح أحد المعتقدات الراسخة، مثله مثل كل الأنماط التقليدية... بل يمكن اعتباره سانتا كلوز الأدب الدرامي...

سبنسر جولب Spencer Golub^(١)

تحية للتعرف

انتهت أول مرحلة في استيعاب الناطقين بالإنجليزية لتشخوف عندما توقفوا عن هجاء اسمه Tchekoff أو Tchehof. وعندما أصبح استخدام المقطع Kh صيغة قياسية، قل تأثير الرواسب الفرنسية والألمانية، مع أن ذلك أدى إلى نطق اسمه Check-off أو تشخوف كما لو كان ذلك إحدى التعليمات لحل لغز كلمات متقاطعة. فلقد عرف النقاد الإنجليز أعماله مترجمة، ولذلك ظل مستوى تقييمهم له يقتصر بسذاجة على المحتوى. وكانت القلة الملمة باللغة والأدب الروسيين تميل إلى شرح ما يقوله النقاد الروس: فكتاب ديفيد ماجارشاك David Magarshack "تشخوف الدرامي" يدين بالكثير للناقدين الروسيين بلوخاتي Balukhaty وإرميلوف Ermilov. وكان معظم هؤلاء الكتاب أكاديميين أهملوا المسرحيات كأدوات مسرحية، ولم يضعوا في الحسبان صلة تشخوف بدراما القرن العشرين وابتكاراتها. لقد أسقطوا على تشخوف هويتهم الذاتية التي تتلخص في جوهرها في الليبرالية وبُعد النظر والإنسانية.

ولقد استعاد ممارسو المسرح الجانب الكوميدي عند تشخوف. وتعتبر مارجريت وبستر بابتهاج قائلة: "لقد مر حتى الآن أربعون عاماً... منذ عرضت

مسرحية بستان الكرز أول مرة في موسكو، وهنا في نيويورك (١٩٤٤). ولقد قرب تقلص المكان والزمان بيننا وبين [تشيخوف] كما كنا في الماضي. ففي بلدنا تلقى الجمهور المسرحيات التي أعيد عرضها بترحاب وبصرخات الدهشة؛ لأن المسرحيات لم تكن بمثل الكآبة التي ظنها الناس في الماضي... ولكنها خفيفة ومرحة، بل هزلية...^(٢)، وكان ينبغي إعادة اكتشاف تشيخوف كل عدة سنوات.

لقد بلغ السرور لدى مكتشفي تشيخوف أوجه بالمسرحية الكوميديّة، ولجعل تشيخوف أكثر قابلية لدى الجمهور حاولوا إعطاءه الطابع المحلي. وغير مسرح بروقنستاون مسرحية بلاتونوف إلى ألعاب نارية في حديقة جيمس (١٩٤٠)، وكتب جوشوا لوجان Joshua Logan، وأخرج مسرحية "أشجار ويستريا" (على مسرح مارتن بك في نيويورك، ١٩٥٠)، ونقل مكان أحداث بستان الكرز إلى مزرعة فيما بعد الحرب، حيث كان الخدم عبيدًا فيما سبق، ولوباخين تاجر محاصيل حاز الثراء، ورائف سكاي فاتنة من الجنوب لعبت دورها هيلين هاييز Helen Hayez بعينيه اللامعتين. والغريب أن ديكور حجرة الأطفال التي يحدث فيها أحداث الفصول الأربعة تماثلت مع وضع الفتحات الهلالية والنوافذ في ديكور مسرح الفن. وقد سمح لوجان Logan لنفسه بحرية كبيرة في معالجة الحكّة لجعل حب لوباخين لرائف سكاي في المشهد الأخير، ورفضها ببرود عرض الزواج مع أنه يمكنه إنقاذ أشجار ويستريا^(٣).

لقد كانت هناك إضافات في هذه التغييرات؛ لأن الدراما الأمريكية كانت قد استوعبت تشيخوف. فمعظم كتاب المسرح الأمريكيين كانوا ضليعين في أعماله، وكتبوا ما ظنوا أنه واقعية شعرية تشبه ما كتب. وقبل الحرب العالمية الثانية كان له تأثير كبير في بول جرين Paul Green، وكليفورد أوديتس Clifford Odets وإيروين شو Irwin Shaw. يذكر شو: "يرجع الفضل إلى تشيخوف في أنني قررت أن أكتب مسرحيات". وفي أثناء الخمسينيات أعطى كتاب المسرح دليلاً على قوة المثل والقُدوة، وهؤلاء الكتاب هم روبرت أندرسون Robert Anderson، ووليام

إنج William Ing ، وثينيسي ويليامز Tennessee Williams ، وآرثر ميللر Arthur Miller ، وبادي تشايفسكي Paddy Chayefsky ، وآخرون. واعتقد ويليامز فيما بعد "أنه يحتفظ بريبرتوار أكثر من اللازم"، ولكن في نهاية حياته عدل عنوان مسرحية النورس إلى كراسه تريجورين. ويقول ميللر: "عبدت تشيخوف في أوائل حياتي... وعمق المشاعر في أعماله وصدقها والشدة التي يعمل بها وفقاً للواقع الداخلي لشخصياته، وهذه كلها صفات غالية عندي". وكان هناك خطر كامن في عبادة البطل على هذا النحو. وكما أشار أندرسون: "لقد هبط كتاب المسرح الأمريكي إلى الأرض محاولين أن يكونوا تشيخوفيين أمريكيين، لقد انتهينا جميعاً بقطع حوارية"^(٤).

لقد وجد الممثلون والمخرجون القادرون على تفسير أعمال تشيخوف أن تقنياتهم وتدريباتهم غير كافية لمجاراة الأستاذ العظيم نفسه. وأصرت الروح التجارية وقواعد الاتحاد للمسرح الأمريكي على تحديد فترة البروفات واجتماع فريق التمثيل للمناسبة الحاضرة، وهي عوامل تخفف من كثافة النسيج المطلوب لتشيخوف. وبدأ مفهوم البرنامج المسرحي (الريبرتوار) في التأصل في مسارح الأقاليم، ولذلك كان هناك قليل من الفرق التي عمل فيها أساتذة الحرفة طويلاً بما يكفي لتقديم تشيخوف بجمال وبراعة. وكانت هذه مشكلات مستوطنة. لكن الأمر الأكثر تحديداً هو سوء بناء تقنيته: من استيعاب نموذج ستانيسلافسكي Stanislavsky إلى ولع أمريكي محلي بالدراما العائلية الوجدانية ومسرحيات اكتشاف الذات.

تشيخوف خارج برودواي

شهدت الذكرى الخمسين لوفاة تشيخوف تجدد الاهتمام بمسرحه، كما يشهد بذلك كم المطبوعات وعدد المسرحيات الضخم الذي عُرض خارج برودواي، والذي كما يرى جون جاسنر John Gassner:

أكد شهرة متزايدة. ففي الربع الأخير من القرن بدا [تشخوف] - وليس إيسن - هو مؤسس المسرح الواقعي لهذا القرن [...] فقد أظهر تشخوف أكثر من أي عملاق في الفن المسرحي الحديث أن رغباتنا يمكن تحقيقها^(٥).

لقد واجه نوريس هوتون Norris Houghton مشكلة تخفيف حدة الواقعية دون إخفائها عندما أخرج مسرحية النورس على مسرح فونيكس عام (١٩٥٤). وكان مسرح فونيكس - وهو شركة حديثة التأسيس - قد حل مكان مسرح البيديّة^(*) في الطريق الثاني، وكان مخصصًا لعرض المسرحيات الكلاسيكية والعروض الأولى لروائع الكوميديات الغنائية. وكان هوتون الذي اشترك في تأسيس المسرح، كان حجة معترفًا بها في المسرح الروسي، والذي عرض كتابه "بروفات موسكو" عرضًا مفعماً بالحياة لأعمال ستانسلافسكي ومايرهولد قبل وفاتهما بقليل. ومع ذلك فقد وجد هوتون أنه من الصعب تخيل مسرحيات تشخوف "تُعرض في وسط مؤسلب"، وأوصى "بالواقعية الانتقائية". وهذا يعني سينوجرافيًا "استخدام قماش شفاف للستائر، وقليل من جذوع الأشجار في المقدمة، والاستغناء عن الجدران الصلبة في الديكور الداخلي. ووضح السقف المعلق حدود الغرفة محيطًا بالأحداث، مع وجود أبواب ونوافذ صلبة، وعينة من الأثاث والسجاد والزخارف التي كانت موجودة في تلك الحقبة^(٦).

حاول هوتون - اعتمادًا على تفسير ماجارشاك للمسرحية - أن يمزج التراجيديا بالكوميديا. ولكن جهوده كانت تهددها فترة البروقاات القليلة التي امتدت لمدة ستة وعشرين يومًا فقط، مع وجود فريق تمثيل ذي خلفيات قومية متنوعة، وهم: المهاجر التشيكي والممثل جورج فوسكوفيك George Voskovec في دور دورن، والمهاجرة الروسية ميرا روستوفا Mira Rostova في دور نينا، والممثلة الإنجليزية جوديث إيفلين Judith Evelyn في دور أركادينا، ولعبت الأمريكية

(*) البيديّة: لهجة من لهجات الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلاوية، وينطق بها اليهود في الاتحاد السوفيتي - سابقًا - وبلدان أوروبا الوسطى، وهي تكتب بأحرف عبرية (المراجع).

مورين ستابلتون Maureen Stapleton دور ماشا، والأمريكي مونتجومري كليفت Montgomery Clift دور تريپليفت. وأدى امتزاج اللكنات والأساليب إلى عدم اقتناع الصحافة والجمهور على حد سواء. وحينما سألت روستوفا في دور نينا: "هل تظن أنني ينبغي أن أكون ممثلة؟" صاح بعض المتفرجين "لا!". أما تجربة الفيلم الذي خاضه كليفت فقد جعلته غير قادر على إبراز مشاعره خلف قوس البروسينيوم. لكن وجود نجوم هوليوود المشهورين (على الرغم من معارضة مسرح فونيكس لنظام النجوم) هو الذي ضمن نفاد التذاكر لمدة خمسة أسابيع. وقد استطاعت ستابلتون بوجدانيتها المحلية أن تشغل الخيال. وكانت ماشا كما صورتها مصابة بالعصاب، وتمتعت قائلة في استياء: "إنني في حداد على حياتي"، وهي على وعي جيد أن مرور الساعات يقضى على أحلامها. وبالنسبة إلى البعض يأتي أروع المشاهد في نهاية الفصل الأول عندما أراحت رأسها على صدر فوسكوفيك وهمست قائلة: "إنني لا أعرف لماذا أحيًا"^(٧).

في عام ١٩٥٥ استهل ديفيد روس مرحلة من مراحل ترجمة تشيخوف على يد ستارك يانج Stark Young؛ آملاً أن يدحض قبول الأمريكيين لتشيخوف بوصفه كاتب الأعمال التي يتعذر فهمها، وسرعان ما تلت مسرحية الشقيقات الثلاث مسرحية بستان الكرز، وقام بأدائها فريق تمثيل مختلف. وحتى مع التركيز على "الحركة والإيقاع" كمكونات أساسية، فقد أصر على المحافظة على "الحقبة" التاريخية للمسرحية. ومع ذلك، ولأن عرض المسرحية في ساحة مسرح الشارع الرابع، والجمهور يواجه بعضه بعضاً، فإن الجسدية كانت ملمحاً معاصراً صرفاً. وكانت القيود الشخصية والاقتصادية على الفرقة - التي كانت تعرض في بدء الأمر بدرجة من التكثيف والهدوء - عاملاً أن تجعلها تعاني قلة العائد مع كل افتتاح جديد. ووجد بروكس أتكينسون Brooks Atkinson أن روس "حرر تشيخوف من البلاغيات"، لكن إيريك بينتلي Eric Bentley - الذي أثنى على مسرحية

الشقيقات- يرى أن مسرحية بستان الكرز غير دقيقة وغير مستقرة، لبحثها المتوتر عن التأثير الشعري.

كانت خبرة جورج فوسكوفيك بالنسبة إلى أعمال تشيخوف من الأشياء المفيدة، مع أن عمله في التشيك كان بمثابة مهرج ساتيري، لكنه قام بالدور الرئيسي في مسرحية الخال ثانيا على مسرح الشارع الرابع من شهر يناير حتى شهر يوليو عام ١٩٥٦، وقام بدور أستروث معبود الجماهير فرانشو تون Franchot Tone، وأدى حضوره الطاعى في هذا العرض أن أصبح أفضل العروض جماهيرية في المسرحيات الثلاث. ويلاحظ ستارك يانج باستحسان أن "أسطورة تشيخوف" بوصفه كاتبًا كئيبيًا قد بُدِّت. ومع ذلك فقد ساعدت خفة النغمة على تبديد حدة المسرحية بكاملها. وحينما انتهى موسم العرض صُوِّرت الخال ثانيا فيلمًا في مدينة لونغ أيلاند^(٨)، وهي المرة الأولى التي تستغل فيها السينما الأمريكية أعمال تشيخوف. وظهرت مسرحية إيفانوف لأول مرة في نيويورك عام ١٩٥٨ في مسرح ريناتا. وكان تشيخوف بمثابة عامل جذب لمرتادي المسارح خارج برودواي، وذكر الصحفي جين فرانكل Gene Frankel عام ١٩٥٩ أن مسرح فورث ستريت "الشارع الرابع" استأنف عرضه لمجموعة من أعمال تشيخوف "لأنها استثمار ناجح يجذب الجمهور". ومن ناحية أخرى يرى بنتلي أنه حان الأوان لإيجاد تفسير دقيق عند إحياء الأعمال الكلاسيكية وعدم الاكتفاء بإحيائها كما هي^(٩).

وقام طلاب من كلية برنارد وجامعة كولومبيا في عام ١٩٥٤ بتمثيل مسرحية بلا عنوان لمدة ثلاث ساعات، تحت عنوان دون جوان على الطريقة الروسية، وعُرِضت بلاتينوف عرضها الرسمي الأول في أمريكا على مسرح جرينوش ميوز في عام ١٩٦٠. وأثنى عليها الجميع^(١٠). وكان إعداد أليكس سيجي Alex Szögyi محاكاة للنص الروسي المنشور وترجماته الفرنسية والإيطالية، واختُصِرَ لتقليل قدر الأجزاء الميلودرامية، واستُبدل بها عناصر من الفارس. وقد سمح لنفسه بقسط كبير من الحرية، فعلى عكس ما عدله تشيخوف في

مسرحية إيفانوف، لم يمت إيفانوف بإطلاق النار عليه، ولكنه مات ميتة طبيعية إثر أزمة قلبية. ووافق النقاد على هذا التغيير الذي يلائم النغمة الكوميديّة كما أخرجها أمنون كاباتشنيك Amnon Kabatchnik. ولقد أذهل والتر كير Walter Kerr الفارق بين هذه النغمة الكوميديّة وداء الصمت الكئيب الذي منينا به في هذا البلد بوصفه يرتبط بأعمال تشيخوف الأخيرة:

إن العناصر الكوميديّة والفارسية كانت دائماً ظاهرة في أعمال تشيخوف الأولى. ولكن حتى الآن لم نستطع تخيل ما كان يمكن أن يحدث إذا ما طُبّقَ هذا القناع الدلالي... مع توفير الإلمام بنفسية المرضى على شكل مكتمل، وجعله قضية اجتماعية كبيرة.

وقد رأى كير صلة حميمة بين موليير Molière وتشيخوف في هذا الكشف الجديد، وتساءل ما إذا كان ذلك هو الطابع السائد أو أنه يرجع فقط إلى إحدى مسرحياته الناضجة^(١١).

وحيثما عرض اتحاد الفنانين مسرحية النورس بثوبها المحدث على مسرح فولكسبين في عام ١٩٦٢، هوجمت على الفور لتحديث الأحداث. فهذه المفارقة التاريخية جعلت قلق الروس في نهاية القرن يبدو لا محل له في ذلك المكان غير المحدد. فقد حول المخرج أليس راب Allis Rabb الكوميديا إلى بيرلسك، وأدخل تقنيات السينما الصامتة مثل التابلوهات الجامدة وتسارع الحدث، واستخدمت موسيقى ديبوسي Debussy لإعطاء الجو النفسي^(١٢).

ولقد برُمِجت هذه الاتجاهات في خريطة جينات المسرح الأمريكي. فقد كان الحدث هو الشيء المرغوب فيه، وبعد أن سمحوا لأنفسهم بمعاملة تشيخوف ككاتب كوميدي، كان هناك دافع لا يقاوم للاتجاه نحو الضحك من الأعماق. وبالإضافة إلى ذلك رأى القطاع اليهودي الضخم من جمهور نيويورك - بارهافه العاطفي الممزوج بالسخرية والنفعية- رأى الحياة في روسيا أيام القيصر من خلال أعين

المهاجرين. وفي عروض برودواي وخارج برودواي حُوِّلتُ ضيِّعات تشيخوف الروسية ومفكرِها إلى النمط الأمريكي.

العرض المنهجي للشقيقات الثلاث

ظهرت المشكلات المختلفة التي واجهها مسرح نيويورك في إخراج تشيخوف أكثر وضوحًا في مسرحية الشقيقات الثلاث الشهيرة، والتي أخرجها في عام ١٩٦٣ لي ستراسبيرج Lee Strasberg لاستوديو الممثل الذي كان بمثابة قبلة منهجه المسمي "الطريقة". واستوديو الممثل هو مدرسة سيطرت على المسرح الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية. وقد اختارت ألا تعرض عروضًا، وكانت كليتها وخريجوها من الذين مثلوا وأخرجوا مسرحيات ميللر وويليامز وأونييل. وخلال الخمسينيات كان استوديو الممثل مسرحًا أسطوريًا لهؤلاء الممثلين، مثل مارلون براندو Marlon Brando، وبين جازارا Ben Gazzara، ورود ستايجر Rod Steiger، وإلي والاش Eli Wallach. وكان وريثًا لمسرح الجماعة، وصاغ عقيدة التمثيل المنهجي (الطريقة). وكان يدعي أن هذا المنهج مؤسس على منهج ستانسلافسكي على الرغم من التأكيد الكبير على التمثيل الداخلي، وعلى إعادة خلق مشاعر الممثل الشخصية أكثر من تأكيد التعبير الخارجي وخلق الدور. وعلى الرغم من هذا الانهماك الذاتي كان ممثلو الطريقة المنهجية قادرين على عرض مثير للحدة العاطفية وقراءات لا يمكن التنبؤ بها.

وكان لي ستراسبيرج - المولود في جلاسيا - دارسًا ملماً بالمسرح الروسي، ولكنه كان دوجماتيًا لا يتحمل البدع. ودرس جيورجي توفستونوجوف - أكثر المخرجين اتباعًا لستانسلافسكي في جيله في روسيا - بعض أفكار ستراسبيرج، ووجد تعاليمه "تعارض تمامًا تعاليم ستانسلافسكي... حيث يتطلب حالة وجدانية

طول الوقت، وهذا ما حاربه ستانسلافسكي. لقد أخذ ستراسبيرج كل مصطلحات ستانسلافسكي... ولكن لم يكن لديه جوهره قط^(١٢).

أسس ستراسبيرج - مندفعًا باستبعاده من قيادة فرقة لنكولن الجديدة - مسرح استوديو الممثل لإخراج مسرحيات للجمهور. وفي عام ١٩٦٢ تلقى مبلغ ٢٥٠,٠٠٠ دولار من مؤسسة فورد، وهو مبلغ يكافئه به روجر ل. ستيفن Roger L. Steven^(١٤). ومع هذا الدعم بدأت الفرقة العمل المنتظم في مسارح برودواي. وبعد مسرحية خوسيه كوينتيرو "قصل غريب"، وبها قليل من ممثلي مسرح الاستوديو، أخرج ستراسبيرج الشقيقات الثلاث، والتي أهداها إلى الممثلة مارلين مونرو Marilyn Monroe ؛ أشهر طالباته. وكثير من عمل ستراسبيرج تعرض للمراهنة، فلقد كان يتحدى الشائعات التي تقول إنه عاجز عن إخراج مكتمل، فكان عليه "أن يقبل التحدي أو يغلق أبواب المسرح". وبالإضافة، إلى ذلك، فإذا كان ستراسبيرج وريث ستانسلافسكي في أمريكا (وهو لقب كان موضع جدل لدي ستيل أدلر Stella Alder)، فقد كان إخراج له لرائعة تشيخوف لا بد أن يكون حاسمًا وقاطعًا.

قام بالترجمة راندال جاريل Randall Jarrel ، وهو شاعر من أفضل الشعراء الأمريكيين، ولم يكن يعرف الروسية، ولكنه عمل على مقربة وثيقة مع بول شميت السلافي، وأخرج أفضل ترجمة إنجليزية للمسرحية. وعرض كوكبة من الفنانين بحماسة خدماتهم لمعلمهم السابق، وهم كيم ستانلي Kim Stanley (في دور ماشا)، وجيرالدين بيدج Geraldine Page (في دور أولجا)، وشيرلي نايت Shirley Knight (في دور إيرينا)، وكيفن ماكارثي Kevin McCarthy (فيرشينين)، ولوثر ألدر Luther Alder الممثل المحنك في مسرح المجموعة (شيبوتكين)، وتامارا ديكارهانوفا Tamara Daykarhanova، عضو كاباريت شوف سوريي باليف سابقًا (في دور أنفيسا [المربية العجوز]). ومع أن ستراسبيرج مدرب تمثيل لامع، فإنه لم يظهر براعة في البروفات، متحاشيًا مناقشات المائدة

والارتجال، والمناقشات المكثفة للأدوار. ومثل مخرجي مسرحيات الصيف النمطيين درب الممثلين على قراءة السطور المسرحية، معتمداً على التصفح السريع. وكان يبدو كما لو كان يُدمج كل أعمال تشيخوف في مسرحية واحدة، فعلى سبيل المثال، تلقي أولجا بمفاتيح المنزل تحت أقدام ناتاشا، فهذه الوضعية من الحركة المسرحية مستعارة من بستان الكرز. ولم يكن هناك تنسيق بين العروض التالية على مسرح موروسكو، وتراوحت لغات الممثلين من اللكنة الروسية لديكار هانوقا إلى النحو والصرف، وتغيير مقام درجات الصوت لجيرالد هيكين Gerald Hiken. ويركز العرض على عرض الحالات العاطفية، وهو مجال ضيق يفتقر إلى الإيقاع والتفاصيل والاستمرار، "أي أمسية لا شكل لها بجوار إيريقي الشاي" (١٥).

ومع ذلك فشهرة الممثلين والمخرجين لطفت من حدة نقد نقاد الصحف الذين أغدقوا الثناء على هذه "الرائعة" و"الإنجاز المذهل"، كما وصفت صحيفة نيويورك بوست المسرحية، وذكرت أنه "من الصعب الاعتقاد أن هناك عرضاً أكثر اكتمالاً وعضوية من عرض الشقيقات الثلاث في أي مكان، سواء في روسيا أو في الولايات المتحدة" (١٦). وبالطبع لم تشاهد الصحيفة عمل نيمروفتش - دانشنكو. وذكرنا دور أولجا كما لعبته جيرالدين بيدج بالملك لير (١٧). وقد يرجع السبب - كما يقول أحد النقاد - إلى أنها اكتسبت العظمة من تفاهة ناتاشا، وأظهرت أعصابها الواهية بالتقيؤ في حوض، وهي الصيغة المعادلة المنهجية لكلمة "سحقاً! سحقاً!". وقد وجد الناقد الأدبي ف.و. دوبي F.W.Dupee أن أولجا وهي تحلق من فوق البراقان، وشعرها منتصب، ويداها ترتعشان، مثل "شبح ينذر بشؤم الطالع"، وتمنى لو أن الممثلة حافظت على ذلك المعنى. كما كانت لديه شكوى مماثلة من فريق التمثيل ككل:

إنهم يقصرون قليلاً في نقل الإحياءات المظلمة... ويبدو الأمر كما لو أن ستراسبيرج سمع عن عرض جديد للملك لير [كما أخرجه بيتر بروك Peter Brook] بنغماته الفوقية التي تحاكي نغمات بيكيت Beckett وتشويهه للنص ،

وسعى إلى تجنب الوقوع في محاكاة ساخرة معاكسة. ولم يستطع - والحال هذه - أن يركز بحدة على النص وتقاليد عرضه، كما لو كان هو ستانيسلافسكي نفسه، وهناك بعض الناس يعتقدون أنه هو ستانيسلافسكي شيء واحد [...] ولو كان عرضاً أسرع وأعنف وأكثر "قوطية"... لساعد ذلك الممثلين على التغلب على هذه الصعوبات [...] (١٨).

وكما يبين تعليق دوبي، لم يكن ستراسبيرج قد أعاد التفكير في المسرحية على نحو يمنحها دلالة، ولكنه سعى إلى خلق روح سطحية لفن مسرحي بائد. وكان إليا كازان Elia Kazan - وهو أحد مؤسسي الاستوديو - من بين الذين لم يترك العرض فيهم انطباعاتاً جيّداً، حيث شعر بالإخفاق من أن كل ممثل كان معزولاً، وكأنه يلكر الجمهور باستمرار لمشاهدة حاله المؤسفة وألمه العميق: "لقد ظننت أن بعض الممثلين يتصرفون كما لو كانوا يؤدون تدريبات مدرسية ويتنافسون بعضهم مع بعض لتقديم أفضل أداء، وليستحوذوا على استحسان لي Lee... إنني أفضل مزيداً من المرح... قليلاً من التذليل والأسف على النفس والوعي بالذات، إنني أكره التوعية العاطفية". وقال جارل لروبرت لوول "لقد كانت كارثة. لقد صوروا تشيخوف بمبالغة وبلا إتقان، كما هي الحال دائماً في هذا البلد" (١٩).

ومع ذلك فإن حماسة النقاد اليومية، وكذلك الجمهور، لم تؤكد فقط تفوق مسرح استوديو الممثل، ولا تعاليم ستراسبيرج على أنها الطريقة الوحيدة، حيث أدت إلى فيلم تليفزيوني لم يكن مرضياً، وخلدت أسوأ عرض للمسرحية. وحينما عرضت الشقيقات الثلاث في لندن لتمثل الولايات المتحدة في مهرجان الهيئة العالمية للمسرح، كان من المتوقع أن تستقبل بترحاب نظراً إلى جذورها ومتقفيها اليساريين والممارسين المسرحيين الذين يعارضون المؤسسة. وبدلاً من ذلك استهجن الجمهور النقاد الإنجليز الذين كانوا ينظرون إلى المنهجية على أنها حماقة؛ "إنها ضربة قاضية لمدرسة "المنهج" أو "الطريقة"... لعبت كيم ستانلي دور

ماشاء، تسير ببطء، وتمشي وهي نائمة، كما لو كانت تمثل أمام صورتها في مرآة الحمام... لقد كان [المخرج] عبقرياً في التدمير". "[إنه] يقوم بإنجاز المهمة المستحيلة في جعل تشيخوف كاتباً مملأً"^(٢٠). إن الجماع العاطفي الناقص في عرض ستراسبرج اصطدم بالضرورة بالمذهب الإنجليزي الدمث، ولكن هذا التعليق يشهد بحقيقة أن تشيخوف في إنجلترا افترض أنه ذو تأثير مسرحي في ذاته.

وقد كان لفشل الشقيقات الثلاث كما عرضها مسرح استوديو الممثل خارج مانهاتن آثار عدة. لم يحاول ستراسبرج أن يخرج مسرحية فيما بعد ، ولكنه أصبح أشهر مدرس تمثيل مسرحي في العالم. واتضح شيء واحد أمام من لم يستثمروا هذه الطريقة المنهجية، والذين تساءلوا عن التقنيات البديلة: إذا لم يستطع متاصرا ستانسلافسكي الرئيسيان في أمريكا أن يفسدا تشيخوف، فإن المناهج الأخرى مسموح بها، بل في الواقع هي ضرورية.

لكنه لم تكن هناك حركات عكسية وشيكة. فحينما أعادت إيڤا لو جاللين عرض بستان الكرز في مسرح فونيكس في عام ١٩٦٨ كانت ضد "طريقة استوديو الممثل في التمثيل، بل ضد جميع أعضائه"، وعادت ببساطة إلى طريقتهما قبل الحرب. ولم يُسمح للممثلة يوتا هاجين Uta Hagen التي قامت بدور رانيثسكايا أن تكون "صادقة مع ذاتها"، وأجبرت على اتباع أصوات وإيقاعات ترجمة لو جاللين في عام ١٩٤٤. ونتج من ذلك الافتقار إلى الأداء الموحد والكياسة^(٢١). كانت سلسلة مسرحيات تشيخوف التي أخرجها المخرج الإنجليزي تايرون جوثري Tyrone Guthrie في مسرح الريبيرتوار مينابوليس الجديد بين عامي ١٩٦٣ و١٩٦٧، كانت مهمة لسببين فحسب: (١) مثلت اهتمام جوثري المتزايد "بالمسرحيات العائلية" (جمع فيها ثلاثية منزل أترىوس). (٢) كانت أول عروض تشيخوف الاحترافية التي أقيمت في مسرح دائري^(٢٢). لكن فريق تمثيله - وعلى

الرغم من الثناء عليهم لأدائهم الجماعي البارز - قد احتوى على قائمة خرجت من بين نجوم الصحف والممثلين الدوبلير حسب النظام المؤلف في الفرق الأمريكية.

ومع ذلك فإن نجاح تجربة مينابوليس أظهر أكثر الأساليب شيوعاً في مسارح المقيمين في أمريكا، وهم الذين يجمعون منح تأسيس ضخمة، وقائمة طويلة من المشاركين، ودعمًا محليًا علنيًا، ذلك الأسلوب الذي يعتمد على عدد محدود من "المسرحيات الكلاسيكية المحترمة... وتتويعها من أن إلى آخر بمسرحية أخف من الكلاسيكيات قليلاً؛ لبريشت Brecht، أو لصمويل بيكيت Beckett" (٢٣). وبحلول منتصف الستينيات أظهرت عمليات الإحصاء أن أكثر الأعمال الكلاسيكية احتراماً هي مسرحيات شكسبير التي مر عليها ٤٠٠ عام، أو موليير التي مر عليها ٣٠٠ عام، والمؤلف الأحدث نسبياً تشيخوف الذي مر عليه ستون عاماً.

أدت المحافظة على إظهار الاحترام نحو تشيخوف إلى الشكوى من أن الممثلين الأمريكيين في مسرحيته كانوا يفتقدون "الحرفية" (٢٤). لقد كان سامياً جداً ومحاطاً بتقاليد مسرح الفن والتعقيدات المتعلقة بنصه الدفين وظلال مشاعره. لم يفعل الممثلون الخائفون شيئاً سوى التفوه بكلماته ببساطة وبشكل طبيعي، خائفين من الانفعال الزائد والتكلف المسرحي، أو ما يسمى الإثارة الروسية. وكان البديل المتاح هو التقاليد الإنجليزية، والتي اعتقد الأمريكيون أنها تمثل تشيخوف بتعثر وتركيز على الملل، وحكم على النتيجة بأنها "عقيمة... تخاطب العقل... وتصيب بالاكنتاب الوجودي" (٢٥).

وكان المخرج الأمريكي - الذي صاغ تصوير الشخصيات على النقيض من أسلوبه - يوناني المولد، وتعلم في ييل، هو نيكوس ساكاروبولوس Nikos Psacharopoulos. وهو المخرج الأمريكي الوحيد الذي أخرج تشيخوف للمسرح بانتظام، مستفيداً من خبرته في مسرح وليامستون في ماساشوستس. كان موقع العرض الصيفي في نفس مكان عروض سبعة مواسم مسرحية قبل أن يأخذ ساكاروبولوس قراره الجريء بعرض مسرحية النورس، والتي أطلقت عليها

مجموعة من الجماهير أفضل عرض لذلك الموسم. وخلال الخمسة والعشرين عامًا التالية أخرج ساكاروبولوس خمسة عشر عرضًا لمسرحيات تشيخوف، وهي: النورس (١٩٦٢، ١٩٦٨، ١٩٧٤)، وبستان الكرز (١٩٦٣، ١٩٦٩، ١٩٨٠)، والشقيقات الثلاث (١٩٦٥، ١٩٧٠، ١٩٧٦، ١٩٧٨)، وبلاطينوف (١٩٧٧)، والخال فانيا (١٩٦٤، ١٩٧٢، ١٩٨٤)، وإيفانوف (١٩٨٣).

كان ساكاروبولوس يؤيد إبراز العاطفة المشبوهة والإشارات الضخمة "إن الأمر هو موضوع مقياس حدة التمثيل بقياس إدراكك للمشكلة الموجودة في المشهد؛ فإذا كان إحساسك بالمشكلة مرهفًا، فإنك تقلت بجريمتك من على خشبة المسرح" (٢٦). وكان طابعه الذي ينتمي إلى حوض البحر المتوسط (كما يدعي زملاؤه) يفصله عن منهج "الطريقة"، وحينما كان يداهم خطر أن يصبح العمل ذاتيًا أو ضئيلاً جدًا، فإنه كان يتوجه إلى الأوبرا. وكان هذا الهجوم الأوبرالي في تحدٍ صارخ للأفكار المقبولة عن تشيخوف الذي يتميز بالوهن والرقّة. وعند العمل في البروقيات لمسرحية بستان الكرز في عام ١٩٨٠ أراد ساكاروبولوس أن تكون رانيفسكايا امرأة مشبوبة العاطفة تلقي بنفسها في خضم الأشياء بشهية مفتوحة، ولكنه أساء الاختيار، فقد رأت الممثلة كوللين ديوهurst Collen Dewhurst دورها "تشيخوفيًا" كما هو على الورق. ويرى ساكاروبولوس أن مسرحيات تشيخوف ليس فيها دور أولي ودور ثانوي: "فكل ممثل بطل رومانسي... وعاطفة كل إنسان محل اعتراف تام". وكل فرد دائمًا على الحافة. ففي مشاهد الجمهور أو المشاهد العائلية لم يكن يهتم أن يسمع الجمهور كل سطر بوضوح ما دامت هناك حركة تتداخل معها الكلمات لإعطاء الإحساس بالحياة والحيوية. وكانت توجيهاته للممثلين مقتضبة غالبًا مثل توجيهات تشيخوف؛ "فنجاح المشهد بين أركادينا وابنها في الفصل الثالث يعتمد على طول فترة الضمادة"، وكانت اختياراته خيالية وعنيفة عن عمد. لقد قام بعمل بروقات الشقيقات الثلاث على افتراض ضمنى أن إيرنيا ابنة تشيبوتيكين من زوجته الراحلة مدام بروزوروف، في حين أن روزماري

هاريس Rossmary Harris طورت شخصية إيرينا، مفترضة أنها ابنة فيرشينين من الأم المتوفاة. وفي أثناء اللحن الختامي في العرض الأخير سحبت أولجا (أوليمبيا دوكاكيس Olympia Dukakis) إيرينا (لوري كينيدي Laurie Kennedy) من فوق مقعدها للرقص، ثم ألحقت بهم ماشاء، وأصبح هذا الثلاثي رمزاً للشجاعة في مواجهة الإخفاق. وركز ساكاروبولوس على عنصر آخر عند تشيخوف، وهو الجنسية: فهناك شيء معرض للخطر على خشبة المسرح، ونظرًا إلى أن المسرحيات كانت ممتزجة بهذه الطاقة التي يحركها الليبدو أو الطاقة الغريزية؛ فقد أصبح جمهور الصيف لا يستطيع مقاومتها^(٢٧). وكانت عروض ساكاروبولوس لمسرحيات تشيخوف في وليامز تاون يميزها أسلوب دموي أمريكي. وبالرغم من فظاظته ووحشيته فإنه كان يتميز بالحيوية.

التأثر بتشخوف أكثر من الحرب

بحلول أواخر الستينيات تزامن حدوث تدهور الأشكال التقليدية لإخراج مسرحيات تشيخوف مع الثورة الإبداعية في المسرح الأمريكي. وكانت هناك مجموعة من العوامل تختمر، وهي : تدريبات جرتوفسكي الروحية Grotowski، والإبداع الجماعي للمسرح الحي، والاحتجاج على حرب فيتنام، وجماليات الحشاشين، ورهافة معسكر الثقافة الفرعية للشواذ. وكان بعض الطليعيين يرى أن استخدام النص مجرد نقطة يبدأ منها الارتجال التلقائي والإبداع الجماعي. ولا بد أن تشيخوف كان يبدو لا صلة له بالموضوع، بل إنه رجعي أو جزء من تراث ثقافي قديم يتخلون عنه في طريقهم إلى النرفانا^(*).

(*) النرفانا: السعادة القصوى التي تتخطى الألم ، والتي تُلتمس في البوذية، من طريق قتل شهوات النفس. أو هي حال يُنسى فيها الهمّ والألم والواقع الخارجي (المراجع).

ومع ذلك ركز كثيرون - من الذين وقفوا ضد المؤسسة المسرحية- على تشيخوف بوصفه قديسهم الشفيح. وأعلنت ميجان تري Megan Terry أنه لم يكتب مؤلف مسرحي كتابات جادة عن الأسرة قبل تشيخوف، وأن قدرة تشيخوف على خلق "شخصيات نسوية مكتملة ومتعددة الأبعاد" قد أدهشتها، كما أقرت بتأثيره في مسرحياتها الأولى، واعترفت أنها تحمل صورة له في محفظتها، حيث يبدو "بارزاً بين أحبائي الآخرين" (٢٨).

في عام ١٩٧٥ أنتج عرضان لمسرحية طائر النورس على يد ثلاثة من أبرز المبدعين والممارسين، وهم أندريه جريجوري André Gregory ، وجوزيف تشاينك Joseph Chaikin ، وجان كلود فان إيطالي Jean-Claude Van Italic . وكان لطلب ترييليف لأشكال جديدة جاذبية كبيرة، لأن المسرحية عرضت في ذلك العام أيضاً في مسرح كوبيكولو نيويورك لفرقة مخرجها فيليب مايستر Philip Meister، في حين أن استوديو الممثل جرب عرضاً آخر للمخرج الروسي سام تسخوتسكي Sam tsikhotsky . وفي الوقت نفسه أذيع عرض ساكاروبولوس في التلفزيون كجزء من سلسلة WNET "المسرح في أمريكا".

اعتبر أندريه جريجوري - والذي اكتسبت فرقته مانهاتن بروكيت شهرة من عملها المٌحذر "أليس في بلاد العجائب"، والعرض الهزلي المنقح عن نهاية اللعبة- اعتبر أن مسرحية النورس "بلورة يحملق فيها الطليعيون ويأملون أن يجدوا إجابة، أية إجابة" (٢٩). وأعاد ممثلو فرقة جريجوري صياغة الحوار بناءً على ترجمة حرفية للورانس سينيليك Laurence Senelick، كما قاموا بشرح الحوار وإبدال بعض الأشياء مثل مقتطفات دورن Dorn من الأغاني الشعبية الرومانسية (بالاد) باقتباسات من الأغاني الشعبية (البوب) الناجحة. وكُشف عن الفصل الأول في مهرجان لينوكس للفنون في جبال بركنشير في ماساشوسيتس، ومُثل في شرفة فيلا أدبث وارثون إيتلينيت. وكان السطر الذي قاله ترييليف "لا مناظر: حاجز

أول، ثم حاجز ثان، ثم فراغ" كان له معنى ومغزى بوجود خلفيته المسرحية من جبال يعلوها القمر.

انتقلت مسرحية النورس التي تطورت تطوراً بطيئاً إلى المسرح الحكومي بنيويورك، ولكن ما كان يبدو مبدعاً بدا داخل المسرح غير ملائم. فقد صمم منج تشو لي Ming Cho Lee البيئة التي تتم فيها الأحداث ممتدة فوق الطابق الثالث للمسرح، وأجبر الجمهور أن يبحثوا عن مقاعد جديدة في كل فترة استراحة لمشاهدوا الأحداث من مكان أفضل. وكانت الملابس تشير إشارة غامضة إلى الحقبة التاريخية؛ حيث ارتدى بعض الممثلين بنطلونات جينز وسويترات وبنطلونات ضيقة زاهية الألوان. كما كان أداء الممثلين ينم عن قلة خبرة، ولكن العرض ظل يطرح أسئلة عن المسرحية، وفتح أبواباً جديدة للنظر إلى تشيخوف، "وكان سبب ذلك"، كما يقول جريجوري:

أردت إظهار مواجهة بين الفرق المعاصرة والكاتب الكلاسيكي - بين الماضي والحاضر - وأن أحاول إلى حد ما أن أنفذ إلى المستقبل. ولكن أكثر من هذا أنني أردت أن أبرز الحقيقة الواضحة التي مفادها أننا جميعاً أتينا من المسرح التقليدي... وبالفعل أعتقد أن اللحظة قد حانت لبيان أن الخط الفاصل بين مسرح الطليعة والمسرح التجاري لم يعد قوياً... (٣٠).

لم يدرك النقاد شيئاً من ذلك، فأظهروا العداء لما اعتبروه "تدنيساً". فبالنسبة إلى الكثيرين كان نص تشيخوف نصاً مقدساً، وقد فُسِّر للمرة الأولى والأخيرة في أثناء جولة مسرح الفن عام ١٩٢٣. وبعد ذلك في الموسم نفسه قرر تشايفن أنه آن الأوان للمبدعين للعودة إلى جذورهم. لقد أدت فرقته "المسرح المفتوح" دورها لمدة عشرة أعوام كورشة للمسرح التجريبي في أول الأمر، ثم كخزانة لعروض الإبداع الجماعي. ومع نجاحها الكبير مع مثل هذه العروض، ومنها: "مرحى يا أمريكا"، و"الحية"، فإنها وصلت إلى أزمة. وحل تشايفن فرقته لأنه شعر أن صوتها لم يعد له معنى، وأن عصرها قد مضى؛ ولكنه لم يجد مغزى و"متعة" في أعمال الآخرين

أيضًا. "يبدو لي أن المسرح ينبغي أن يكون على الأقل في كثافة، الحياة وأن يكون مشحونًا بالعواطف، مملوءًا بأحداث الحياة" (٣١).

ومن ثم فقد تحول هو وفان إيطالي - الذي أحكم العروض الارتجالية للمسرح المفتوح فصاغها في شكل مخطوطات مكتملة - تحولًا إلى تشيخوف كدليل للعودة بهم إلى تقاليد المسرح.

رأيت مسرحية النورس كمسرحية تنبؤية، مسرحية مملوءة بالمعنى الإنساني تستدعي إخراجها، فهي مسرحية خالدة لا ترتبط بزمان معين، ولكنها تعيد الشباب... أعتقد أننا جميعًا تحولنا إلى مسرحية النورس لأنها مرتبطة باهتماماتنا كفنانين. فالمسرحية تدور عن المبدعين ونوع العمل الذي يؤدونه، وكيف يحيون حياتهم، وكيف تبدأ حياة الإنسان الشخصية والمهنية وتنتهي. فكل أفكار مسرحية النورس تنطبق علينا في المواجهة بين القديم والجديد والتقليدي والتجريبي (٣٢).

جمع فان إيطالي - الذي اعترف بعدم معرفته للروسية - ترجمته من عشر ترجمات إنجليزية، وترجمة واحدة فرنسية. "لقد حاولت أن أفهم غرض تشيخوف وإيقاعه، وأعبر عنهما بوضوح باللغة الإنجليزية، وكنت أعمل بصوت عال في بدء الأمر مع الكلام المنطوق وليس المكتوب، وأستمع إلى تشيخوف بصوتي أنا" (٣٣). واختصرت العبارات الصعبة، والأجزاء الغامضة، والتلميحات الأدبية حتى فقدت المسرحية ثقلها في عالم الفن، وبدأت كل شخصية كأن صوتها مثل صوت الشخصيات الأخرى. وأخرج تشايكن مسرحية النورس على مسرح نادي مانهاتن، وبدأ العرض تقليديًا ومملاً لا يلقي ضوءًا جديدًا على المسرحية. ولكن في هذه الحالة كان النقاد هادئين بأفكارهم المسبقة، وأثنوا على تشايكن، كما ازدروا جريجوري.

وكان عرض بستان الكرز على المسرح الشعبي - بابليك (١٩٧٣) أقل ثورية من جميع عروضها السوداوية السالفة، وأخرجها ميكائيل شولتز Michael Schultz

استجابة للشكوى القائلة بأن الممثلين الأمريكيين من أصل إفريقي منعوا من تمثيل المسرحيات الكلاسيكية. وتهاوت توقعات إعادة التفسير الهائلة. وحظي هذا العرض باحترام جم، حيث لم يطرح احتجاجاً أو ثورة على المعهود. ورسمت أوجه الشبه التقريبية بين روسيا فيما بعد التحرر وأمريكا فيما بعد التعمير.

وكان لون بشرة الملاك أفتح درجة من بشرة خدمهم، وخاطب عابر السبيل في الفصل الثاني فيرس بلكنة إفريقية كما لو كانت الطوائف الأدنى تشاركه لهجته. وأضفى إد بوللنز Ed Bullins - صاحب الصوت المهيمن على المشهد المسرحي الزنجي - معنى سياسياً على الشخصيات:

حصل الزنوج على ممتلكاتهم المكونة من ٤٠ فدانا والبغال وخلافه. ولكن زعماء الحركة - وهم من الطبقة البرجوازية الزنجية مثل مدام رانيقسكايا - كانوا مفلسين أخلاقياً ومادياً وروحياً. وفي الواقع حصل مجلس العبيد على المنزل الكبير، وقاموا بدور السادة بتميز، وبأسلوب وروح تفوق السادة ملاك الأرض الغائبين... (٣٤).

يمثل دور تروفيموف في حماسة شديدة كعنصر ثوري نشيط، ومميز بوللنز شخصية لوباخين التي لعبها جيمس إيرل جونز James Earl Jones بأنه "متهور، زنجي في إظهاره للسلطة...". ولكن نقاد المؤسسة من البيض استبعدوا العرض على اعتبار أنه يقترب من حدود الميلودراما، وذلك حينما أغمي على رانيقسكايا عند سماع نبأ بيع البستان، ورفض النقاد أن يحددوا أوجه شبه مقلقة أخرى.

في رحاب كوكبة أخرى

استمر مسرح برودواي في معالجة تشيخوف من جوانبه التي لا يمكن تقليدها. وجمع مؤلف الفارس الشهير نيل سيمون Neil Simon عملاً يسمى الطبيب الطيب (١٩٧٣) من قصص تشيخوف ومسرحياته. ونظرًا إلى أنها كانت إجلالاً

لتشيخوف؛ لذلك عُبر عن تلك القصص والمسرحيات بطريقة سيمون، مما أفقد كلا المؤلفين طابعه الخاص. لقد أصبح تشيخوف مثل الأعمال الكاريكاتيرية وكوميديا المقرعة، وأصبح سيمون مقصرًا عن بلوغ مستواه باستخدام العواطف المؤلمة بدلاً من المثيرة للشفقة ورقائق الإحساس التي ضحى بها في سبيل الحصول على الضحك المؤكد. واجتمع هنا خطأ مساواة الحياة في روسيا قبل الثورة بحياة القرويين اليهود في شرق أوروبا. كانت مسرحية الطبيب الطيب لعالم شولم أليخيم Sholem Aleichem أكثر من عالم تشيخوف، حتى وإن كانت الموسيقي يمكن عزوها إلى مسرحية بستان الكرز^(٢٥).

وتم إحياء مسرحية الخال ثانيا مرتين في عام ١٩٧١، وذلك بعد إهمالها على خشبات برودواي منذ عمل جِد هاريس Jed Harris في عام ١٩٣٠. وقد يتعلق نجاح المسرحية المفاجئ بنجاح عرض تشيشستر لأوليڤير، ولأن فريق التمثيل صغير نسبيًا، ويمكن أن يكون الحدث محدودًا - إذا دعت الضرورة - وبمنظر واحد. وأخرج مايك نيكولاس Mike Nichols عرضًا آخر لمسرحية الخال ثانيا في مسرح السيرك في الميدان عام ١٩٧٣، واستغل هذه القيود مع أن نجوم فريق التمثيل كلفوه كثيرًا. واجتمع حشد غير متجانس من مشاهير وسائل الإعلام، وهم: جورج سي. سكوت George C. Scott في دور أستروف، ونيكول وليامسون Nicol Williamson في دور ثانيا، وجولي كريستي Julie Christie في دور إيلينا، وليليان جيش Lilian Gish في مارينا، وكاتلين نيسبت Kathleen Nesbit في دور ماريا فازيلفينا. كان سكوت وليامسون يتميزان بالدينامية والحيوية، ولكن الممثل الأمريكي تبع منهج "الطريقة"، في حين كان الرجل الإنجليزي انبساطيًا ومتوهجًا. وكانت إليزابيث ويلسون Elizabeth Wilson في دور سونيا يُناسب سنها أن تقوم بدور عقيلة، وليس دورًا لشابة عانس. كما كانت جيش متأنقة لا تصلح لدور المربية الفظة. إن مفهوم الإخراج لدى نيكولاس (والذي بني سمعته على إخراج الكوميديا الأخلاقية المعاصرة) هو الذي جعل الحدث يدور حول إيلينا، التي

وصفها بأنها "جذابة جنسياً وجميلة جداً"^(٣٦). وكما اتضح فيما بعد لم تتمكن كريستي - التي لم تكن لها خبرة مسرحية - من خلق هذا الجو الذي أراده المخرج.

ومن وجهة النظر التجارية فقد نجح العرض وبيعت التذاكر جميعها؛ لأن الجمهور أراد رؤية نجوم السينما في الواقع مهما كانت الوسيلة، وكان نقاد الصحف اليومية متحمسين كما هو متوقع. ولكن النقاد الجادين ومرتادي المسارح وجدوا المسرحية ضحلة وصاخبة وكئيبة أكثر من اللازم، ومملة في نهاية المطاف. وافترق الإخراج إلى وجود مبدأ متكامل له. لقد كان لدى سكوت سحر مُروّع وهو يلعب دور أستروث، وهو ما جعل كثيراً من القلوب في حالة من الاهتياج، ولكن كان من الصعب التمييز بين الانهماك الذاتي الميلودرامي لفانيا، وذاك الانهماك الخاص بنيكول وليامسون بوصفه ممثلاً. وكما اشتكى والتر كير Walter Kerr في صحيفة نيويورك تايمز: لقد "فكك" المخرج فريق التمثيل، "وترك الممثلين يتحسسون طريقهم خلال ضباب الحديقة وإجهاد الردهة، بلا حافز ولا رابط ولا شخصية، منهمكين في البكاء"^(٣٧).

ومن المقالات المسلية، ما كتبه ريتشارد جيلمان Richard Gilman في ثيتر كواترلي - دورية المسرح الفصلية، وكان ريتشارد يدرس الدراما في جامعة ييل، فقد قام بتشريح آراء النقاد، وأدانهم للسذاجة والجهل حينما يتعلق الأمر بتشخوف^(٣٨). وأشارت اتهامات جيلمان إلى مشكلة جوهرية واجهها أي مخرج أمريكي يشرع في إخراج تشخوف. لم يكن النقاد هم فقط الجاهلين بتاريخ المسرح والنقد الأدبي وتجار الأكليسيات القديمة، ولكن الجمهور أيضاً كان يوصم بهذا الجهل حين كان يرى تشخوف للمرة الأولى. فلا يمكن افتراض معرفة وألفة سابقة بتشخوف، ولذلك كان من الصعب الذهاب أبعد من مرحلة "حكاية القصة". وأثنى الأستاذ ليو هتشت Leo Hecht على عرض مسرح الأرينا لمسرحية الشقيقات الثلاث (١٩٨٤) لجعل سولينى يشبه لارمونتوف، ولكنه أشار إلى أن الشبه قد لا يدركه الأمريكيون^(٣٩). وفي الواقع قد يكون سولينى يمكن تقديمه بفاعلية أكثر إذا لم يكن

يشبه لأرمنتوف في شيء، وبذلك يبرز أوهامه الرومانسية عن نفسه. وكانت هذه أداة استخدمها فيما بعد يوري ليوبيموف Yury Lyubimov للجمهور الروسي المدرك لذلك. ويمكن للشبه أو عدمه أن ينجح حينما تتاح للجمهور الفرصة في رؤية تشخوف على خشبة المسرح.

صورة إيجابية

إن أكثر عروض تشخوف المبشرة، والتي نوقشت في الولايات المتحدة في السبعينيات، هو عمل المخرج الروماني أندريه سربان Andrei Serban، الذي أخرج مسرحية بستان الكرز على مسرح فيفيان بومونت ضمن مهرجان شكسبير عام ١٩٧٧. وأسهم فان إيطالي بنص إنجليزي لطيف، وكانت الموسيقى من تلحين ليز سوادوس Liz Swados، وهو ملحن غير تقليدي عمل في السابق مع سربان في مسرحيات تراجيدية ويونانية. كانت المناظر والملابس الانطباعية والرومانسية لسانتو لوكواستو Santo Loquasto حسب تقاليد ستريلر Strehler، مما يعطي صورة جميلة لروسيا. ورفض سربان فيما بعد مثل هذه الجماليات.

كانت الاستجابة في شكل منهج استعاري، يختلف جذريًا عن المنهج التقليدي المعتاد في أمريكا. فقد اختلفت الأبواب المعتادة والنوافذ والجدران الصلبة حتى يتمكن سربان من جعل مشاهدته على سيكلوراما مضيئة لخلق تأثير بانورامي، وليس تأثيرًا حميميًا. وحينما خاطبت بعض الشخصيات الجمهور مباشرة تتجمد باقي الشخصيات في الخلفية. فتصبح الخلفية منظرًا طبيعيًا أهلاً بالناس. وأكد سربان نفسه "أن البستان هناك بالفعل، ولكنه أشبه بالطيف"، وملاً المخرج خشبة المسرح بالصور المزعجة: حجرة رقص كالقفص، ومحراث يسحبه عبر الحقل فلاحون. وفي النهاية غرس طفل فرع شجرة كرز في مقدمة مصنع ضخمة، وهو رمز التغيير. وأوضح سربان قائلاً: "المقصود بكل هذا استنطاق العاطفة، وليس

إعطاء معلومات^(٤٠). ولكن خشي أحد النقاد على الأقل، أن يكون سربان "يحاول الإفراط في القول... عن الحياة الواعية واللاواعية للشخصيات"^(٤١).

كان التمثيل مثيرًا وانتقائيا في الوقت نفسه؛ لأن فريق التمثيل جمع بين الممثلين الذين يتمتعون بالتقنية العالية، مثل: إيرين وورث Irene Worth (في دور رانيثسكايا) وقليلي الخبرة من الشباب، مثل: راول جوليا Raul Julia (في دور لوباخين) وميريل استريب Meryl Streep (في دور دويناشا). وكان أداء وورث أداءً بارزًا مميزًا في لحظات بعينها، مثل وضع قطع البرقية الممزقة بعضها بجوار بعض ببطء وألم. ونُقلت أخبار بيع البستان عن طريق عرض إهمال أنيا للحدث، في حين نجد الأم والابنة تخطو إحداهن متجاوزة الأخرى كما لو كانتا في رقصة. ولكن هذا التصحيح المكتوب المبهج كان أقل شيوعًا من النزعة الرياضية: فقد قامت دويناشا باستعراض تتعري فيه، وتعرضت لياشا كما يحدث في لعب كرة القدم. لعب ميكائيل كريستوفر Michael Christofer دور تروفيموف مباشرة دون أية لمساة كوميدية أخذًا حماسته بقيمتها الظاهرية. وفي الواقع فقد بدا سربان متناقضًا مع نفسه بالإدلاء بتصريح سياسي وهو يحاول إعادة ابتكار حيلة مسرحية تصويرية في ظل ستريلر وبيتر بروك وروبرت ويلسون. لقد كانت الصور البصرية ملفتة للنظر، ولكن المعنى كان ملتويًا أو غير ملائم، وكانت النتيجة غير مؤثرة. ومع ذلك كان أول عرض أمريكي لتشيخوف به شذوذ في المناظر، محاولاً نقل مستويات المعنى المتعددة في المسرحية ورموزها^(٤٢).

كانت عروض سربان التالية أقل تأثيرًا؛ فمسرحية النورس التي عرضت على المسرح الشعبي في عام ١٩٨٠ كانت خطوة إلى الوراء نحو التقاليد، أي نحو تمثيل مملوء بالرسمية والبرود والصدق، ومسرحية الشقيقات الثلاث التي عرضت على مسرح الريبيرتوار بكامبريدج عام ١٩٨٣ حاولت جاهدة تقديم الشخصيات كأطفال حضانة مشاكسين ومملين. وفي عام ١٩٨٣ أخرج مسرحيته البارزة الخال فانيا على مسرح لاماما في نيويورك، البارزة بديكورها الذي صممه لوكواسستو

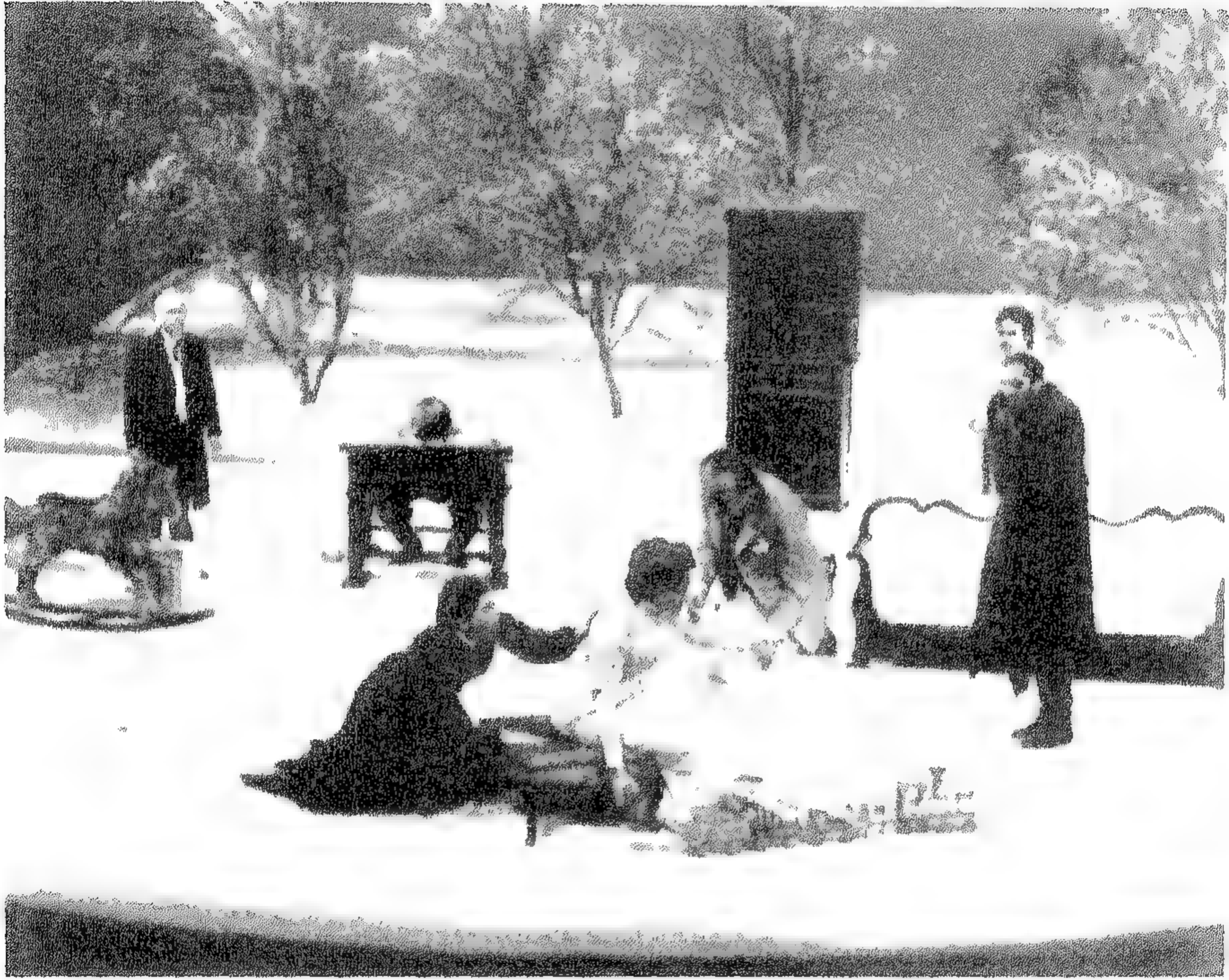
بمساحة خمسين قدماً في عشرين قدماً، والذي حافظ فيه باستمرار على عزلة الشخصيات بعضها عن بعض. ومع فريق تمثيل يرأسه جوزيف تشايفن، كان التمثيل غير مميز، تنتظمه لحظات فائيا المزعجة وهو يجلس على حجر الأستاذ، والأستاذ يلامس إيلينا كما لو كان يلامس شخصاً أبرص. وطفا النص الدفين على السطح فجأة، وكان الإجماع أن سربان لديه إحساس بصري مذهل، لكنه غير قادر على قراءة تشيخوف قراءة مترابطة^(٤٣).

الاختلاف الوحيد نفسه

قادت إبداعات هؤلاء المخرجين والمهاجرين الأوروبيين الآخرين على نطاق عريض، وازدحمت خشبة المسرح الأمريكي بعروض تشيخوف المملوءة باللون الأبيض والإضاءة المرتعشة، وكان يميز تلك العروض صورها البصرية وليس فهمها للمؤلف. وتعايشت هذه العروض مع عروض أكثر تقليدية وتصويراً للنفسيات، والتي كانت تميل إلى افتقار وجهة النظر. والدليل على منهج تناول تشيخوف الذي لا يتسم بالدقة في المسرح الأمريكي، نجده في وصف سوزان ليتزلر كول Susan Letzler Cole لبروفاة ألينور رينفيلد Alinor Renfield لمسرحية بستان الكرز (١٩٨٥)، ومسرحية ماريا إيرين فورنس الخال فائيا (١٩٨٧). ففي كلتا الحالتين اختارت المخرجتان أقل الترجمات الموثوق بها للعرضين، وهي ترجمات جان كلود فان إيطالي وماريان فيل Marian Fell على الترتيب، وكانت رينفيلد وفريق تمثيلها محترفين ذوي خبرة، وأنجزوا العرض في أسبوعين، على الرغم من اعتراف المخرجة أن "النص مكتوب بشفرة تحتاج إلى وقت وعناية لفكها". ومع أن الممثلين رغبوا في الارتجال، فإنه لم تكن هناك فرصة لذلك. ولم تكن هناك رؤية إخراجية واضحة أيضاً: فلقد أدرجت الأفكار كما تواردت في البروفاة، ووُضحت شبكة العلاقات عن طريق الأوضاع الجسدية للشخصيات. واعتمدت المخرجة على العبارات المملوءة بالمبالغات والصياغات

المبسطة كنقطة انطلاق للممثلين: "هذا هو كل ما يدور المشهد عنه؛ التحرك من خلف السياج إلى الشجرة ثم إلى جانبها، كما لو كان يمكنك البقاء بمفردك معها؛" هذا المشهد يبرز إنسانية تروفيموث"، وأصبح النص التحتي عرضة للتساؤلات، وكان لمشكلات التمثيل الأولوية من حيث الاهتمام بها، مقارنة بالاهتمام بتفسير النص، وبدأت مهمة المخرجة الرئيسية هي الإشراف على خيارات الممثلين وابتكاراتهم، فقد مدحت المخرجة أحد الممثلين على وصوله إلى أولى اللحظات التشيخوفية. وبناء على طلب الممثلين خُصّص الأسبوع الثاني لعرض العمل كاملاً بلا توقف لضبط تتابع المشاهد والأحداث^(٤٤).

في الموسم المسرحي ١٩٨٨-١٩٨٩ لخصت أربعة عروض لمسرحية النورس في أربعة مسارح إقليمية رئيسية حالة الفن في الولايات المتحدة. وفي كل مسرحية كانت الفرقة هي التي تبرز جوانب معينة أكثر من المؤلف. ففي مهرجان مسرح البحيرات العظمي في كليفلاند، قنع عرض جيرالد فريدمان Gerald Freedman بحكاية القصة للجمهور الذي لم يكن قد رأى أعمال تشيخوف من قبل. وتميز إخراجهم بعرض روائي وتمثيلي قوي يبرز العواطف إلى درجة عالية، والأمر الغريب هو ترحيب الممثلين بتمثيل العواطف السطحية، بما فيها زنا المحارم، التي ارتبطت بالخوف من مبادرة اللحظات الميلودرامية للمسرحية. وكان لأركادينا التي تخطف الأبصار، وتريجورين الخفيف الوزن، وتريلايف الواهي، ونينا البكاءة في ظل إعداد فان إيطالي الحافل باللغو؛ الدور الرئيسي في إفساد ثيمة الفنانين وهم يعملون ويمثلون. وحافظت خيوط الخيش على جعل منضدة تريلايف والبحيرة دائماً مرئيتين، ولكنها امتصت الضوء حتى بدت الشخصيات عائمة خلال الطحالب المظلمة والكثيية.



(٣٧) ديكور سانتو لوكواستو لعرض بستان الكرز، إخراج أندريه سربان. مسرح فيفيان
بيومونت ١٩٧٧، في الوسط: إيرينا وورث في دور راينفيسكايا، ويميناً: ميخائيل كريستوفر في
دور تروفيموف، لعبة القطار والمساحة البيضاء. كلها اقتباسات مباشرة من عرض ستريلر.

وكانت مسرحية النورس على مسرح الأرنيا بواشنطن عرضًا تقليديًا قلت به الابتكارات نظرًا إلى الإعاقة التي أحدثها ديالوج فان إيطالي المضجر (وهو ما كان اختيار الممثلين لا المخرج). وأذيع الصوت بعد تضخيمه والممثل غارق في دائرة الضوء، ويشكل صوت طلقة المسدس نبوءة بانتحار ترييليف في لحظات كثيرة في المسرحية. لكن التعبيرية هذه تصادمت مع تغريد طيور مسرح الفن والطعام الحقيقي. واتخذ جون جوري منهجًا أكثر جرأة في "مسرح الممثل بلويزفيل": وكان مفهومه الأصلي هو عرض الفصل الأول بأسلوب المسرحيات الرمزية، والفصل الأخير بأسلوب الواقعية، وأظهر ترييليف وهو يتضاءل داخلًا عربية مغلقة. ولذلك كان الديكور في الفصل الأول يحتوي على قمر ضخمة، وستارة بها أضلاع حمراء، ومنصة في مقدمة المسرح؛ وهنا تكون حميمة بين جسد ترييليف وباقي الشخصيات. وبحلول الفصل الرابع نُبذ إلى جبهة خشبة المسرح خارج إطار الصورة الداخلي ذى الصبغة الطبيعية المغالى فيها، ولسوء الحظ ترك الفصلان الثاني والثالث دون تحديد. ومع ذلك، ولأن ترجمة ميكائيل فراين مكنت من الإصغاء إلى الأفكار الفنية، فقد عبّر عن ترييليف وترجورين كمفكرين أكثر مما هو شائع في المسرح الأمريكي.

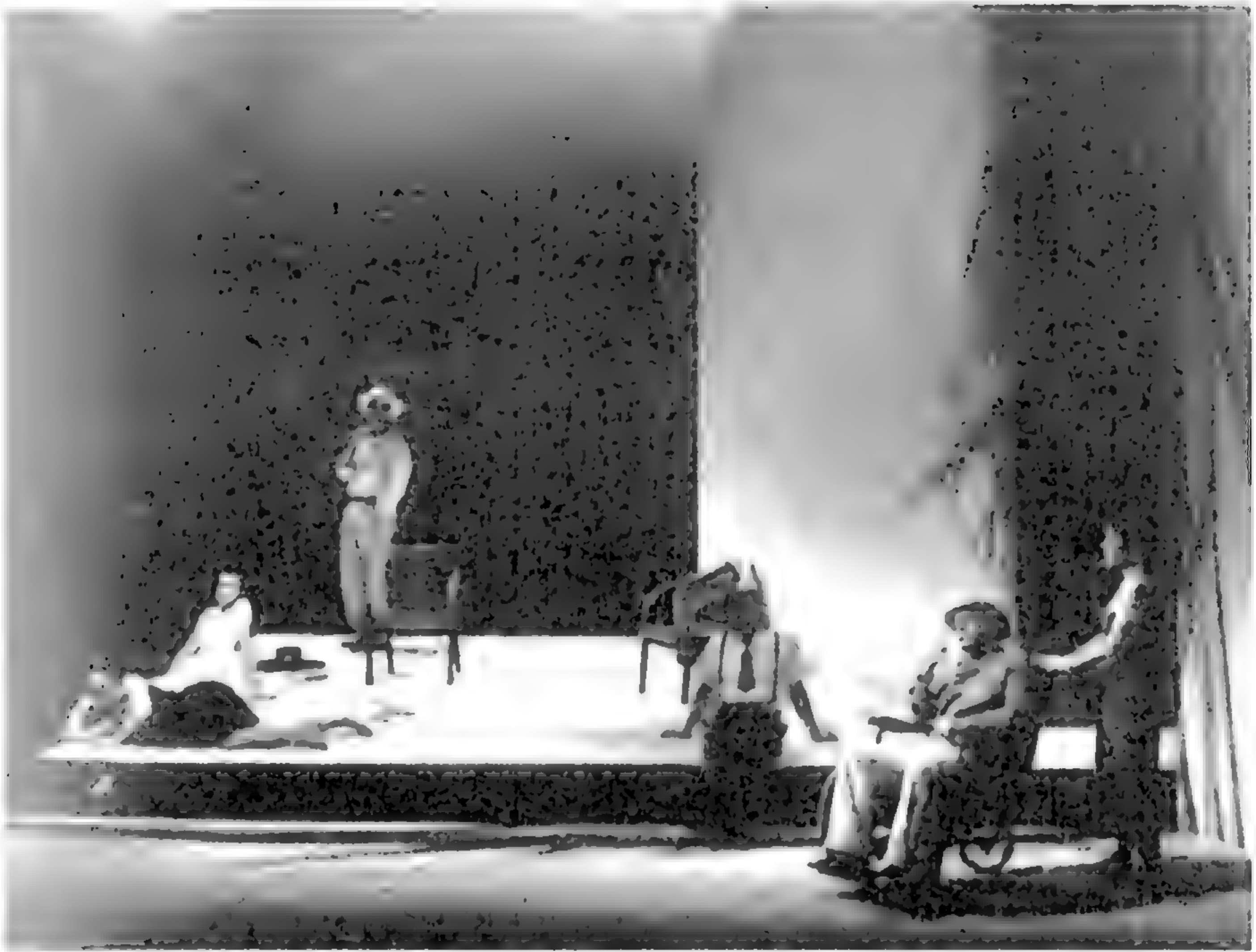
كانت إعادة التفكير على نحو جذري من قبل رون دانيلز Ron Daniels في مسرح الريبورتوار الأمريكي بكامبريدج في ماساشوستس. ومثلت مسرحية النورس بالتبادل مع هاملت، وازدوج فريق التمثيل لإيضاح أوجه التشابه بين: هاملت / ترييليف، وجرتروود / أركادينا، وكلوديو / تريجورين، وأوفيليا / نينا... إلخ. وتجاهل دانيلز كل التقاليد وتعامل مع المسرحية كما لو كانت مسرحية جديدة. وكانت الملابس معاصرة، والكوخ يطل على مياه البحيرة الزرقاء العميقة. وبالفعل كان تصميم أنتوني ماكدونالد أكثر ملامح العرض اللافتة للنظر، والألوان الزاهية للفصول الأولى تذكرنا بميرو Miroé، والفصل الأخير بمثابة صندوق ضيق أسود يضيق بترييليف وطموحه. وكان التجرد من الأفكار المسبقة أمرًا منعشًا، لكن التمثيل لم يضيف شيئًا. ومع أن الممثل الذي يقوم بدور سورين أظهر مهارة في

عرض نمط قديم للشخصية، فإن معظم الشخصيات كان أداؤها ما بعد حدثي: فهناك قراءة متعسفة للسطور، واندفاع فجائي للحدث، ومجموعة طليقة من مسحات الأداء دون معادل لحالة نفسية بعينها. وكان الشيء الجديد الجريء هو أن تعري أركادينا جذعها لتعرض صفاتها الطفولية، ولم يكن هناك من التنافر ما يجعل السياق غامضًا، لكن - ومثل غالبية مسارح العري - كان هناك جذب للانتباه أكثر مما يستحق. وتم التعدي على التحفظ التشخيوفي دون سبب واضح.

وغياب السبب هو ما شجع الجمهور على الحضور. وباستثناء إظهار حُسن النية كمتعهدي المسرح الكلاسيكي (وهو شرط أساسي للحصول على المنح)، ولتوفير أدوار قوية للفرقة المقيمة، لم يكن هناك إلحاح لأي من هذه العروض. فقد جاءت مصادفة ككماليات إضافية، وليست كخبرات لها دلالة تُنقل من خلال كلمات وصور لتشيخوف؛ لأن المخرجين لم يبحثوا ولم يجدوا صدى في حياة جماهيرهم.

شعيرة الانتقال

استلهم الجيل الأول من كتاب المسرح الأمريكي تشيخوف لتطبيق تقنياته على المواد المحلية، ولكنهم لم يتلاعبوا بمسرحياته. وطارد الجيل التالي وأغلبيتهم من خريجي الجامعة شبح تشيخوف وأرادوا إبراز أثره عن طريق "ترجمته". وفي معظم الحالات كما في حالة فان إيطالي فقد أهملوا ما كان يبدو تدشينًا أوليًا في شعيرة من شعائر الانتقال، وهو تعلم الروسية. وبدا الأمر كما لو كان كل مخرج يتصل بروح الكاتب الروسي ويمارس الكتابة الأوتوماتيكية. فقد شعر لانفورد ويلسون Lanford Wilson ، وديفيد ماميت David Mamet، وريتشارد نيلسون Richard Nelson بأن روحًا استدعتهم لنطق عباراته المختزلة. ومع أن صياغتهم كان لا يمكن الحديث بها إلا إذا قام بها مترجم محترف، فإن النقاد أنفسهم، والذين يتحدثون لغة واحدة، أعربوا عن استحسانهم المهيّب، ونظروا إلى هذه العروض نظرة جادة وقد عقدت هذه النصوص المبهجة ألسنتهم.



(٣٨) الفصل الثاني من النورس، إخراج رون دانيالز. مسرح الريبرتوار الأمريكي ، كامبريدج، ١٩٩٢. إرين ماك ميرتري في دور ماشاء، ستيفاني روث في دور نينا، ستيقن سكايل في دور دورن، ميكائيل رودكو في دور مدقيدينكو، جيرمي جيدت في دور سورين، كريستين إستابروك في دور أركادينا.

ادعى ويلسون أن فكرته عن المسرح مؤسسة على مسرحية برندان بيهان Brendan Behan "الرهينة"، واحتج أن "هذا الهراء هو ما يفعله تشيخوف وإيسن"، "فالمسرح الواقعي لا يضايقني أبداً". لكن المخرجين من فرقة سيركل ريبورتوري - ريبورتوار السيرك خارج برودواي قد فرضوا عليه تشيخوف. وقد جعل مارشال ميسون Marshall Mason - الذي أخرج أوائل مسرحيات ويلسون - من تشيخوف وإيسن معبودين للجماهير. وحينما اختارت فرقة سيركل ريبورتوري عرض مسرحية الشقيقات الثلاث في عام ١٩٨٤ قام منتجها مارك لاموس ويلسون بتوجيهه إلى أن يأخذ دورة تدريبية في اللغة الروسية في مدرسة برلينز لكي يترجمها إلى الإنجليزية^(٤٥). (ولك أن تتخيل مواطناً من موسكو يأخذ عشرة دروس في اللغة الإنجليزية ليترجم أعمال تينيسي ويليامز Tennessee Williams إلى روسية يمكن تمثيلها)، وكانت النتيجة خليطاً مدهشاً من رطانة الترجمة والكلام الطنان: وتذكر أولجا إيرينا أنها "أغمي عليها ورقدت هنا تحتضر"، ويوضح تيوزنباخ أن مدام كولونيل فيرشينين تحاول الانتحار "فقط لتغيظ فيرشينين"، ويشكو أندريه أنه ليس هناك "متحمسون" في المدينة.

أما عن علاقة ماميت بتشخوف ففيها مراعاة للشعور، وذات طابع شخصي. واستنتج من عمله في ترجمة حرفية لبستان الكرز أن "المسرحية سلسلة من المشاهد الجنسية، وبالأخص الجنسية المحبطة"^(٤٦). فالإحباط يعاد تناوله مرة بعد أخرى من قبل الأزواج، ولذلك قارن ماميت بين كوميديا تشيخوف وبعض المسرحيات مثل مسرحية العسس La Ronde. وهذه المسرحية تتم عن ذكاء، ولكن فيها اختصاراً، وخالية من الظلال والإحياءات؛ فنص ماميت المترجم يتميز بعدم الدقة: فعلي سبيل المثال، جملة رانيفسكايا : "يُسر المرء بالعمالة فقط في قصص الجان، أما في الحياة الحقيقية فهم يربعون" قد ترجمت خطأ إلى "لا تفعل العمالة في قصص الجان سوى السرور"، وفقدت الجملة عبارتها التالية. ويوضح ماميت وهو يقوم بوظيفة المخرج متى يمكن النطق بسطور المسرحية في الوقت

نفسه. إن عرض مسرحية بستان الكرز - والتي افتتحت بها فرق نيو ثيتر على مسرح جود مان بشيكاغو في عام ١٩٨٥- وجدها النقاد مسرحية رئيسية تشبه أعمال سربان^(٤٧).

وحيثما أعد ماميت الخال ثانياً للمسرح في عام ١٩٨٨ شعر بمزيد من الحرية في حذف بعض الأجزاء، وحفل نصه بالغاز من الكلمات المكتوبة بالخط المائل، لبيان كيفية تشديد الكلمات، في حين أن إيقاع السطور عند تشيخوف يحقق ذلك بالنسبة إلى الممثلين. وتم إيضاح التلميحات، وتعميق الألوان الخفيفة، وجعل الأشياء الضمنية صريحة. "إن مسرحيات تشيخوف تشبه الأوبرات الصابونية"؛ هكذا ذكر ماميت لأحد النقاد فيما بعد، وكما كرر مخرج النسخة التليفزيونية آراء ماميت المبكرة قائلاً: إن المسرحية "تدور عن الجنس والرغبة"^(٤٨). وكانت مسرحية الشقيقات الثلاث لماميت التي عرضت على مسرح أتلانتيك في نيويورك في عام ١٩٩١ أكثر احتراماً للأصل، على الرغم من عدم خلوها من المفارقات التاريخية والعبارات الغامضة^(٤٩).

وباختصار، يتساهل المسرح الأمريكي مع تشيخوف لاستفادته منه، ولذلك يتم تطبيعته حتى لا يلاحظ ما به من أشواك، وكل "من حياته وأعماله أصبحت مرغى خصباً للمبدعين الآخرين"^(٥٠). وبدأت مكانته كمعلم للدراما الأمريكية حينما سعت فرقة التمثيل "أكتينج كامبني" - وهي المتخصصة في المسرح الكلاسيكي - إلى تعزيز مسرحيات جديدة. وبدلاً من الانجذاب إلى المصادر الأمريكية وزعت سلسلة من قصص تشيخوف القصيرة على عدد من كتاب المسرح البارزين، بمن فيهم ماميت وفورنر Fornes، وويندي واسيرستاين Wendy Wasserstein، وجون جيوار John Guare، ونتج من ذلك سلسلة من المسرحيات ذات الفصل الواحد تسمى البساتين (١٩٨٥). ولأنها كانت بمثابة احتفاء بتشيخوف "تحتفي بإنتاجه المتعدد واستمراريته"^(٥١)؛ فقد مجدت هذه المسرحيات اسمه كعملاق رائد أسيء فهمه. ولم تكن هذه المسرحيات القصيرة بمثابة تجسيد درامي بقدر ما كانت إبداعاً

مستلهما، حيث تشير إلى أن جانب الحكاية هو ما يجده المسرح الأمريكي أكثر نفعا في تشيخوف.

وعلى الرغم من ضغوط مدرسة الأدب النسوى والتفكيكية والسينوجرافيا التصويرية، أثبت تشيخوف أنه أقل عرضة للتفسير الثوري من شكسبير. ففي الريبرتوار ظلت الحاصلية المعدلة هي أسلوب الاختيار، فحينما عرض جيرالد فريدمان الخال ثانيا عام ١٩٩١ استخدم الفراغ المسرحي مملوءا بألفي قطعة إكسسوار على لوحة قابلة للتغيير ذات أربعة عشر منظرا. "نحن نهدف إلى تحقيق مثل ستانسلافسكي الأعلى، وهو المزج بين التفاصيل الطبيعية والجو الشعري [كـ] غلاف عاطفي للشخصيات"^(٥٢). وعرض هذا الأسلوب عادة بالأداءات التجريدية، مثل بستان الكرز لرون دانيالز على مسرح الفن (١٩٩٤) بديكورات مالفيتش الموحية.

وهناك مدخل آخر بقبول تشيخوف؛ وهو اعتباره منجما للمعدن الخام من الطبقات المدفونة للأفكار والأشكال التي تحدث عنها عالم النفس الشهير يونج Jung؛ والتي لا تتصل بالمسرح إلا عن طريق المصادفة. وحينما عاد أندريه جريجوري إلى تشيخوف في عام ١٩٩١ ليجري سلسلة من البروفات المفتوحة للخال ثانيا (مسرح فيكتور بنويورك) وببطولة والاس شون Wallace Shawn، أشارت الطبيعة التقريبية لعروض الورشة إلى أن محركي الجيل السابق - وتقليدا لجرونوفسكي - قد نبذوا المسرح نفسه لاستكشاف النص الدرامي كعلاج محتمل لكل البشرية. وأصر جريجوري على أن "هذا الخال ثانيا ليس مسرحا بالقطع، ولكنه مجتمع روحي لا يبحث الناس فيه فقط عن أكثر المناطق ظلمة في نفوسهم، ولكن أيضا عن أكثر الجوانب نورا". وبالنسبة إليه تعد الدراما العائلية مجرد دراما هتشكوكية، حيث تمكن محاولات الاتصال "من الإحساس عن كذب بما تبدو عليه الحياة في أثناء مرورها، ولنرى الكشف عن الكائن البشري بكل غموضه"^(٥٣). وبالرغم من الادعاء الذي يحمله هذه الكلام، فإنه يحاول على الأقل تجاوز سطح الأوبرات الصابونية للعروض الأمريكية المعتادة.

الفصل السادس عشر

تشيخوف بلا دموع (المملكة المتحدة ١٩٥٠ - ١٩٩٣)

لقد أعدنا عرض مسرحية تشيخوف الأخيرة بما يلائمنا نحن فتغيرت تغيرًا كبيرًا مثلما غير الألمان مسرحية هاملت كي تلائمهم. فمسرحية بستان الكرز كما عرضناها هي سيمفونية تثير الأسى، ينبغي أن تعرض بمزاج رثائي. لقد منحناها حنينًا إلى الماضي. ومع ملاءمتها لثقافتنا فهي بذلك غريبة على تراث تشيخوف. فشخصه من أعيان الريف، وقد جعلناهم من الطبقة الأرستقراطية المتفسخة.

كينيث تينان kenneth tynan^(١)

صديقنا المشترك

كانت ملاحظة تينان ملاحظة عادلة. فلقد حدث تغير في مفهوم بريطانيًا للشخصية الروسية؛ حين جعلت جهود كوميسارچفسكي Komisarjevsky وسان دينيس Saint-Denis المتوحشين الحمر ومجانين دستوفسكي Dostevsky في أوائل القرن ذات طابع بريطاني، أو مرآة تعكس صورة البريطانيين أنفسهم. وقبل نشوب الحرب الباردة بقليل نقرأ لأحد النقاد الثقات في فن الباليه يقول بلطف:

هناك علاقة حميمة بين الطباع الإنجليزية والروسية أشار إليها غالبًا الكتاب الذين يعرفون كلا البلدين... ولم يجد كبار الكتاب الروس في أي بلد آخر جمهور قراء ضخماً متعاطفاً ومتحمساً مثل الجمهور الإنجليزي... فتولستوي باهتمامه بالمشكلات الأخلاقية يبرز سمة إنجليزية أصيلة، في حين أن تشيخوف المتسامح يبدو ذا طابع إنجليزي أكثر من الإنجليزي أنفسهم، والجدير بالذكر أنه لم يحز الشعبية والشهرة في ألمانيا مثلما حازها في هذا البلد^(٢).

لقد تبخرت الحيوية والصراحة والعنف والميل للإستبدان والمماطلة - وهي صفات روسية قد تعادل الشخصيات الأمريكية أو الإسكندنافية أو السلّتية - تبخرت في ظلّ وهم تولستوى الذي يشبه جورج إليوت George Eliot الكاتبة المتكثرة في زى رجل، وتشخوف الذي يشبه سالفك ترولوب Salivic Trollope .

وترجع فرص الاستيعاب بصورة رئيسية إلى الجهل بالسياق الاجتماعي والتاريخي لأعمال تشخوف: إن أزمة متفقيه تتماهى مع زوال الأرستقراطية الإنجليزية، وتمائلت نزواتهم مع نزوات الإنجليز الغربي الأَطوار، وراقت حساسيته تجاه الأحزاب الفلسفية والسياسية للإنجليز الذين يكرهون الميتافيزيقيا والرسائل المباشرة في المسرح^(٣)، حيث اعتمدت عروض تشخوف في السبعينيات أكثر على الأداء الفردي منه على مفاهيم الإخراج. وعوض إيهار فريق التمثيل ندرة الأفكار. وتذكر في شبابه المخرج ميكائيل بلينجتون Michael Billington الممثلين والممثلات من عصر معين ذوى الطابع التشخوفي يتهادون على خشبة المسرح. وكما يعبر عن ذلك كاريل برامز Caryl Brahms يبدو مسرح الفن بموسكو مبتذلاً "بدون دام أديث ومس سايلر والسيرجون"^(٤) الفنانين الفائقين، التحضر، والذين ربط وجودهم تشخوف بأوسكار وايلد Wilde وسمومرست موم Maugham. وتم نقل مواقف الطبقات من خلال الظلال اللغوية، حينما تحدث فلاحو أو عمال تشخوف القليلون بلهجة الطبقة العاملة من أبناء لندن، أو بلهجة أهل الشمال، فأوحوا بإيماءات مألوفة، وإن كانت خادعة لمن سمعها.

وتلاحظ فيرا جوتليب Vera Gottlieb بإدراكها الثاقب أنه قد "نشأ شذوذ غريب عبر الثمانين عاماً من عروض تشخوف: فالمسرحيات تعرض دائماً في إطار ديكور الحقبة التاريخية أو على الأقل باستخدام ملابسها، ولكن باستثناء حالات قليلة تم تجاهل الحقبة نفسها أو السياق الاجتماعي للمسرحيات"، مما يوحي "بضيق الفهم والرؤية المفروضة من قبل الذات تشمل الصعوبات العادية في الترجمة أو نقل المسرحية"^(٥). ولم يتم تجاهل القضايا السياسية أو الوجودية أو الإيكولوجية،

ولكن كان المفهوم الفلسفي للمسافة حسب الاستنتاج في بلد يمكن عبور حدود في نزهة بالسيارة. وتتابع جوتليب أيضًا "التأثير... في الشخصية التراجيدية إلى حد إقصاء الكوميديا الاجتماعية، وإلى الاستحواذ الستانسلافسكي لاستكشاف نفسيات الشخصيات وليس الأفكار. وتؤيد بيجي أشكروفت Peggy Ashcroft -كممثلة حية الضمير- هذا الرأي حينما وضحت أن القضية الرئيسية عند تشيخوف كانت "هي دراسة مفصلة للشخصية" مع خضوع سطور الحديث للجو النفسي والجو العام للمسرحية^(٦). ومن المستحيل مع ذلك أن نوضح أن ستانسلافسكي كان له أثر كبير في الإنجليز، مثل الأمريكيين أو بلاد أوروبا الشرقية، فلقد سادت الشخصية وليس التشخيص المتعدد الجوانب خشبة المسرح الإنجليزي في فترة الثمانينيات.

وبلغ نهج التركيز على الممثل أوجه بمسرحية الخال فانيا (١٩٦٢) التي عرضت بمهرجان تشيسستر. فلقد أخرجها للمسرح تجسيدًا للتعاون بين المخرج والممثل لورانس أوليفيه Laurence Olivier، ولعب دور أستروف بسمات الخشونة، وعلى نحو معرض للانتقاد. وتقاسم هو وفانيا (ميكائيل ريجريف) الضحكات التي تتم عن التأمر على الأستاذ الجامعي (ماكس أدريان Max Adrian)، وكانت هناك رقة خاصة في تعاملاته مع الممرضة (سيبيل ثورنديك Sybil Thorndike)^(٧). كان أبرز الجوانب الأصلية في العرض هو توظيفه لوحدة ديكور من تصميم سين كيني Sean Kenny، وهي منصة مفتوحة من ألواح خشب عارية، وجدار من الخشب الخام، وباب، ونافذتان تحدثان أصواتًا خارجية لإعطاء ظلال المعنى. وقد عبر هذا الديكور عن المبنى باقتصاد وبأسلوب فني، ولكنه حذف الدلالة الرمزية عند تشيخوف في الانتقال من الخارج إلى الداخل. وعلى الرغم من غياب الإحساس المشترك بالمصير بين الجمهور وخشبة المسرح فقد أدى هذا العرض بإحساسه بالتفاصيل الدقيقة وإتقان الشكل إلى أن يطلق بينيلوب جيليات على هذا العرض "أفضل عرض للخال فانيا باللغة الإنجليزية شهدناه حتى الآن"^(٨).

وعزفت مجموعة من العازفين موسيقى تشيخوف، ولم تعزفه أوركسترا يقودها 'مايسترو'.

أحدثت زيارة فرقة مسرح الفن بموسكو عام ١٩٥٨ تغييرًا وشيكًا حينما عرضت مسرحيًا بستان الكرز والخال قانيا. وانتهاز البعض الفرصة لدعم الاتجاه التقليدي. وعلى الرغم من طبيعية العروض الأرشفية وسن الممثلين المتقدمة استنتج جون فيرنولد John Fernald - مخرج رادا RADA - (*) إنه من "الضروري لإخراج تشيخوف بالأسلوب الطبيعي والمفضل الذي اكتشفته فرقة مسرح الفن بموسكو... أنه ضروري... نوع من الحرية التي اتخذها جوفيه Jovet مع موليير - ضروري أن نتحد مع تشيخوف" (٩)، واستنتج آخرون دروسًا أخرى من هذه العروض. ويرى ليو بيكر Leo Baker أن هذه العروض توضح استخدام مناطق التمثيل المتعددة، والديكور الثلاثي، والعلاقات المتبادلة بين الممثلين، والتي تغيب عن المسرح البريطاني بصفة عامة (١٠). ويرى كينيث تينان أن هذه العروض نفست الغبار عن مسرحية بستان الكرز لتكشف عنها بوصفها أكثر من مجرد سيمفونية تثير الشفقة كما عرضها الإنجليز على اختلاف عروضهم.

حاولت مسرحية مشيل سان دينيس "بستان الكرز" لفرقة شكسبير الملكية استجابةً لهذا الكشف أن تثير ضحك المشاهد لا شفقته. وقد شرع سان دينيس في التقليل من "الصفات الرومانسية والساحرة التي تعلق بشخصيات المنزل كيلا يركز على تفاهتها، بل على خلود هؤلاء الأفراد الذين يمثلون مجتمعًا قد اختفى" (١١). وأعلن سان دينيس عند تصفح النص لأول مرة "أن النص مهم نتيجة لشيء آخر وأن وظيفة [الممثلين] هي إيجاد ما كان عليه هذا الشيء الآخر" (١٢) عبر سبعة أسابيع، ولكن فرقته لم تكن متجانسة أبدًا لتبحث عنه. وشعر جون جيلجود أنه في

(*) R. A. D. A. : هي اختصار لـ : الأكاديمية الملكية لفنون الدراما بلندن ، إنجلترا Royal Academy of Dramatic Arts (المراجع).

وطنه تمامًا مثل جايڤ، ولكن لهفة ييجى أشكروفت في التقليل من حيوية رانيڤسكايا نتج منها سحر ريفي أراد المخرج التقليل منه. إن المزج بين هؤلاء المحنكين مع المبتدئين جودى دنش Judi Dench في دور (آنيا) وإيان هولم Ian Holm (تروفيموث) منع التجانس، وخاصة أن المبتدئين لم يعتادوا أسلوب سان دينس، فقد تدربوا بطريقة أكثر ارتجالية؛ ولذا وجدوا طرائقه صاخبة ومقيدة. ومنع الترابط بين أعضاء فريق التمثيل هذا العرض من الوصول إلى المكانة الأسطورية التي وصلت إليها مسرحية الشقيقات الثلاث في عام ١٩٣٨، وأكثر لحظاتها تأثيراً لحظة وداع بيششيك.

وكانت إحدى الطرائق لرفع لعنة كوميس والجو الجاثم على الأنفاس هو اختيار مسرحيات أغفلت من قبل. وعرض جورج ديفين George Devine مخرج فرقة المسرح الإنجليزي عرضاً مختصراً لمسرحية بلاتينوف في مسرح الرويال عام ١٩٦٠. وأبقى ديفين على الفصل الأول لأنه رأى ارتباطه من حيث التعليق على المفكرين الشباب الذين فشلوا في القيام بمسئولياتهم في مناخ سياسي مختلف. ولعرض الجانب الميلودرامي ساعدت على ذلك إضاءة ريتشارد بلبرو Richard Pilbrow وتصميم ريتشارد نجرى Richard Negri اللذين جعلاً القطار المقرب كعين حمراء يتزايد حجمها وكأنها نبتت من الظلام تلقى طناً من المعدن على الجمهور، ومُنِحَ التمثيل جوانب كوميدية. وقد حول ديفين "بلاتينوف" إلى شخص هزلي يقوم بدوره الممثل ركسى هاريسون Rex Harrison، هذا الشخص الهزلي "شبق ذو لحية تملكته الحمى، وعيناه تشعان بريقاً"^(١٣).

التزم عاداته القديمة من خبط أطراف أصابعه بجبهته وكأنه ينتقل من حال إلى حال نقيضة، فوجّه هذه المسرحية فوق ضحالة الشفقة وعمق العبث. وكان يزن كل عبارة بمهارة، فأحياناً يتمم وأحياناً يصرخ، ولكنه كان مسموعاً دائماً، عارضاً لجانب الكوميديا في طريقه دون أدنى ضجيج، ويتشاجر أحياناً ويتأمل أحياناً، وأحياناً يكون قاسياً، وأحياناً أخرى يكون عطوفاً، لقد جعل من هذا البائس عرضاً من أجمل العروض في وقتنا^(١٤).

صاح المحافظون المستاءون أن ذلك تدنيس، ولكن أجنبيًا واحدًا على الأقل فهم جوهر الموضوع. لقد صُدِّمَ ناقد المسرح البولندي رومان سيدلوفسكي Roman Szydlowski بغياب غموض تشيخوف وكآبته، كما لم يُلحِظ التصوير النفسي والعمق الوجداني، ويرى أن هذا العرض السريع الإيقاع الصارم التحديد يُذكرنا بمسرحية جون أوزبورن "انظر إلى الماضي في سخط" (١٥).

كانت مسرحية أوزبورن بالطبع حاملة لواء إصلاح المسرح البريطاني، والذي كان له تأثيره في المسرحيات الكلاسيكية أيضًا. وامتزج نوع جديد من "الواقعية الشجاعة - المنخرطة في السياسة، والتي تتعاطف مع الجناح اليساري - امتزج مع الصنعة المسرحية المناهضة للواقعية، والمستعارة من بريشت Brecht وسفوبودا Svoboda. وأربكت مساحات العرض الصغيرة، وخاصة الساحات، خدع الجو الشائعة على خشبات المسرح الذي يستخدم أطر الصورة المسرحية. واحتاج الممثلون الذين يمكن رؤيتهم من ثلاثة أبعاد في هذه الأماكن إلى نوع جديد من الوضوح والدقة؛ لقطات جزئية خاطفة أو عن قرب، وليست تصويرًا كليًا. ونظرًا إلى أنها ظهرت من خلفيات متنوعة، لم يشتركوا إلا في قليل من الاهتمامات مع مرتادي حفلات الماتيليه (النهارية) و"العمة أدنا" التي فضلت الخال قانيًا ذا الأخلاق الطيبة.

ولأن فرقة مسرح الفن بموسكو كانت عاملاً حافزًا من الخارج؛ لذا لم توافق على التغييرات في عرض الشقيقات الثلاث لأوتمار كرايسا Otomar Krejca، والذي عرضه بمسرح وورلد ثييتز - مسرح الأمم، في نهاية العقد. وكان العرض مفعماً بالعواطف والإحساس بالحركة، وخاصة في اللوحة الختامية للشقيقات وهن يدرن حول خشبة المسرح، كما أن البعض في المسرح الإنجليزي أصيب بعقدة نقص عن المناهج القديمة لتشيخوف (١٦). وتحت تأثير التشيك والتخلي عن ديكور الحقبة التاريخية، وطرائق تركيب الحركة المسرحية التقليدية، بدأ المخرجون في نقل معنى المسرحيات.

وكان أولهم جوناثان ميللر. وبوصفه طبيبًا، فهم ميللر موقف تشيخوف الإكلينيكي، والذي وجد تعبيرًا في الأعراض الملحوظة جيدًا، والتي يمكن إبرازها من قبل الشخصيات. وأعلن ميللر قائلاً: "إنني مهتم بأن أعكس العاطفة بدقة على خشبة المسرح"^(١٧)؛ ولذلك استخدم أقل قدر من الأثاث ليُكثف جو المسرحية، ليس بفعل البيئة المحيطة، ولكن بفعل الشخصيات. وفي عرض النورس (تششستر ١٩٧٣) المتعلق بتصنيف الأمراض، أظهر سورين (جورج هو George Howe) آثار الجلطة في كلامه المتعثر. وتداخل الحوار، وأضاف المخرج كثيرًا من الكلمات الدالة على التعثر إلى حديث الشخصيات، لأن ميللر - وبتأثير من عالم النفس والاجتماع إرفنج جوفمان Erving Goffman استحوذ على فكرة اهتمامات نفسه ولغوية. وجعله هذا المنهج اللغوي مرتبطًا بالطبيعية على الرغم من وعيه بالتكلف الذي تحتويه^(١٨). وتم تشريح عقدة أوديب عند تربليف (الذي لعب دوره بيتر إير Peter Eyre) تساعد إيرين وورث Irene Worth مدندنة أغنية للأطفال وهي تعصب رأسه بضمادة. وأعد لانتحاره بعناية كما لو كان أمرًا تلزمه مبادئ فرويد، وحشا جيوبه بأوراق، وابتلع ما تبقى من شراب في كأس نينا، وأزال أي أثر لوجودها. ثم أخذ الدكتور دورن بعد ذلك وقته في العبث بالأدراج، وفحص الدليل الذي وجدته. واستغرقت الحادثة سبع دقائق.

وكما أوضح ميللر في محاولته لتجنب القوالب التي ترتبط بتشخيص كان منهجه اختزالًا مؤكدًا ما هو روسي من ابتذال خشن ومباهج هائجة "... فلسنوات كثيرة لعب دور تريجورين كشخص لامع مميز يذكرنا بطبيب النساء الإنجليزى السيئ السمعة... وعادة ما يلعب دور أركادينا بالطريقة التي تلعبها الممثلات الإنجليز، في حين أنه من الشائق عرضها سريعة الغضب لتلعب دورها ممثلة مثل برونلا سكيلز Prunella scales"^(١٩). لقد أسف على العظمة التي أكسبتها إيرين وورث للدور.

عاد ميللر إلى تشيخوف بعرض الشقيقات الثلاث (على مسرح كامبريدج عام ١٩٧٦)، حيث قلل التعاطف المعتاد مع الثلاثي. لقد غاص "قلب أحد

المشاهدين في قديمه" في البداية حينما شاهد خشبة المسرح على هيئة منصة والخلفية القماش الرمادية والأضواء العارية^(٢٠). وتجاهل ميللر حقيقة إعادة كتابة المسرحية فيما بعد، فقبل رأى تشيخوف الأول في أن المسرحية كوميديا، وعمل ضد فكرة الشقيقات المرهفات الرائعات بوصفهن "فتيات من الدرجة الأولى... وقد هُزمن بدرجة تثير الشفقة بغربة الحياة في الأقاليم". ومن وجهة النظر هذه فحياتهن عادية، ومصيرهن ليس مأساويًا. قامت جانيت سوزمان Janet Suzman بدور ماشا، فأظهرتها متكلفة متصنعة مملوءة بالاحتقار نحو الآخرين، وغارقة في حب شخص عجوز جرىء ولكن ممل، وكان أفضل أداء في دور إيرينا الذي قامت به أنجلا دون Angela Down بصرامتها وقوتها وإثارتها. لم تكن تملك أية أنوثة أو جاذبية مثلما كانت بيتاريكس طومسون في عرض كوميس أو بيجي أشكروفت في عرض سان دينيس، ولكن السطور تؤكد الانهماك الذاتي للشباب. فعندما أطلق النار على توزنياج ضربت إيرينا الأرض بقبضتها قائلة: "إنى أعرف، إنى أعرف" وهي في شدة الغضب من حماقته. وعلى النقيض، حازت الشخصيات المنفردة المعتادة تعاطفًا؛ فقد ظهرت ناتاشا بصورة مضحكة وليست سيئة الطوية، وظهر سولينى مضطهدًا مخمورًا وحيدًا.

استفاد ميللر من تصوير الشخصيات عند ديكنز Dickens معطيًا تفاصيل سلوكية دقيقة كمفاتيح للشخصيات، مثل طريقة إمساك فيرشينين للسيجارة، وابتهاج ماشا بدخان سجائره وبُغضها لسيجار سولينى الذي يملأ كأس البراندى، ومثل هذا التصوير الكاريكاتيري يتناقض مع صور ستانسلافسكي الرتيبة. وبدون ديكور رسمي كوَّنت الشخصيات صورة بصرية فيها تناقض بين مقدمة الخشبة وخلفيتها، ولذلك كان الانتباه منصبًا على الاستجابة للحديث، وليس الحديث نفسه. وركز ميللر أيضًا على فكر بروسـت Proust للزمن المفقود والمستعاد، وقبل بيتر ستاين Peter stein جعل البلبل الدائر رمزًا يلخص الحياة الإنسانية، كائنًا يتحرك بشكل من

أشكال الطاقة، ثم يتوقف توقفاً تاماً. وأنهى الفصل الأول بفريق التمثيل متجهًا إلى الجمهور، وثابتاً لالتقاط الصورة الفوتوغرافية وكأنهم متجمدون إلى الأبد^(٢١).

أغرقت كوميديا الفارس عرض النورس للنندسي أندرسون Lindsay Anderson (عرضت على مسرح الليريك في عام ١٩٧٥)، وادّعت اتباعها لمفهوم تشيخوف. وسبقت كل فصل أغنية شعبية مسجلة باللغة الروسية تشبه تقديم مسرحية ليبكيت Beckett بأغنية "حينما تبتسم أعين الإيرلنديين". وكان على رأس فريق التمثيل جوان بلورايت Joan Plowright في دور أركادينا، وكان فريق التمثيل مجموعة مؤلفة من ممثلين جاءوا لعمل مسرحية أكثر من أن يصبحوا أناسًا في مواقف حقيقية. ويتذكر المرء تعليق المخرج الإيرلندي روبرت ديفيد مكدونالد Robert David Macdonald : "تبدو جميع مسرحيات تشيخوف بالنسبة إلى عن الممثلين العاطلين، فكل شخصياته بلا شك تتصرف مثل الممثلين العاطلين"^(٢٢). وكانت هيلين ميرن Helen Mirren استثناء لهذه القاعدة، والتي لعبت دور نينا، والتي لم تشبه شبح أوفيليا؛ ولكنها كانت فتاة ريفية مريحة حمراء الخدين، وقد أعمى إعجابها تريجورين أكثر مما أغواها هو. كانت أساليب محافظتها على البقاء تتميز باتجاه غير أخلاقي.

وكشف كل من هذه العروض مجهودًا واعيًا نحو التخلص من الأفكار السابقة عن تشيخوف، وتطويره لعصرنا بإحباط التوقعات الذائعة، ولكن كما تشير فيرا جوتليب، فقد استخدم كل من ميللر ولندساي الكوميديا "كجانب فقط من جوانب الشكل الدرامي، وليس كمنهج لإثارة قضايا من خلال الانفصال الساخر، أو كمصدر من مصادر التساؤلات السياسية من خلال الانفصال ومعارضة التعاطف"^(٢٣). لقد كانت الكوميديا مفهومًا خطيرًا ومهمًا، في عرض إيفانوف لفرقة رويال شكسبير.

أعيد إحياء إيفانوف في عام ١٩٥٠، بطولة ميكائيل هوردين Michael Hordern، ولعب دور إيفانوف النجم جون جيلجود في عام ١٩٦٥، وطوره من

التشابه مع هاملت، وبلغ عمر البطل ٤٥ عامًا، مؤكدًا إجهاده الروحي. ومنح تمثيل جيلجود نبلا للشخصية فاق سحائب الكآبة. ورثت العرض بينيلوب جيليات Penelope Gilliatt لأن "كل شيء يحدث منعزلاً، ويحيط به جو الموتى، وهي الطريقة الجوفاء التي يمثل بها الإنجليز تشيخوف"^(٢٤). في عام ١٩٧٢ أعطى دريك جاكوبي Derek Jacobi إيفانوف مجالاً عاطفياً كاملاً ذا صبغة غنائية في ترجمة توبي روبرتسون Toby Robertson، والتي أعاد تسميتها بأزمة ضمير.

ثم كان عرض إيفانوف لدافيد جونز David Jones، والذي عرض على مسرح رويال شكسبير في عام ١٩٧٦ بوصفه أول عرض يعيد التفكير في المسرحية بشكل معاصر. وكان جونز مخرجاً قد كرس نفسه لأعمال جوركي Gorky، وتأثر بأفلام مارك دونسكوي Mark Donskoy وقدرة الممثلين الروس على الانتقال من عاطفة إلى أخرى بسرعة، ففهم عرض تشيخوف على أنه ساخر. وجسد الأدوار الثانوية بمثل تفاصيل جوجول، لكن جوهر المسرحية كان القديس فيتس لجون وود. كان كوميدياً ذا أعين حلزونية الحركة، وأنائياً يدور في كل الاتجاهات، وهو سبب الفوضى والاضطراب. وكان يرتدى بلوزة بيرونية تسخر من سنه في أواسط العمر، فلم يبرز وود الروح مثلاً أبرز الذكاء الشرس والجسد المهترئ. وكانت لحظات صياحه شديدة، حتى إن لحظات الجدية عنده كانت قليلة، واشتكى النقاد من وود المجنون، ومن أنه تريقاً شديد على جيلجود المكتئب الذي يتوق إلى مزيد من الألم والتأثر في دوره. وكان هذا هو هدف عرض جونز بالضبط. فاستعراض وود التمثيلي هو الذي يوضح استعراض إيفانوف العاطفي. ولاحظت صحيفة التايمز أن العرض مزج كآبة تشيخوف بقصف المرح الصاخب للفارس عند بن ترافيز، والذي كان يعاد عرضه آنذاك. وقيل هذا حتى يعكس "أجواء نهاية الإمبراطورية التي كانت تستحوذ على البلد"^(٢٥).

ومع تأسيس المسرح القومي وفرقة رويال شكسبير والفرق الأخرى الدائمة وشبه الدائمة، أصبحت الموضة بالنسبة إلى كتاب المسرح الإنجليزي الأخذ عن

المسرحيات الكلاسيكية (مثل الشقيقات الثلاث/ إدوارد بوند في عام ١٩٦٦) على الرغم من الجهل باللغة الأصلية. وأعلنوا من "اعتقادهم الداخلي" (كما يعبر عن ذلك ميكائيل فراين Micheat Frayn) عن صلة وثيقة بكاتب بعينه، وعرضوا صورة من مسرحيته لها السمعة نفسها، وإن كانت تعبر عن شخصياتهم. وفي عصر مثل هذه التنقيحات الجذرية للأعمال القديمة، مثل مسرحيات تشارلز ماروفيز Charles Marowitz التجريبية المأخوذة عن شكسبير، وإيسن Ibsen، واستراندبرج Strindberg، كان تشويه تشيخوف أمراً طبيعياً.

في عام ١٩٧٧ عهد ريتشارد إير Richard Eyre من مسرح نونتهام لـ تريفور جريفيث Trevor Griffiths - وهو كاتب مسرحي من الكتاب المعادين للمؤسسة، ومعروف باشتراكه - أن يصوغ بستان الكرز صياغة إنجليزية. كان جريفيث ضليعاً في آراء ريموند وليامز Raymond Williams وجيرج لوكاتش György Lukács، وكان جريفيث أستاذاً في الديالكتيك الماركسي، وقدم ممثلي تشيخوف كمجموعة راکدة تحول وعيهم إلى الداخل. وكما أوضح جريفيث نفسه قائلاً:

لقد مر نصف قرن الآن وتشخوف سواء في إنجلترا أو في غيرها ملك المتشيعين للمسرح، والذين تمثل المسرحيات بالنسبة إليهم استحضاراً لماض كئيب وحزين نحزن لمروره لأنه لم يعد معنا. وبالنسبة إلى مرتادي المسارح... لُطِّفَتْ حدة تشيخوف وتعقده إلى كبسولات سهلة البلع من الأخلاقية المفرطة في العاطفية [...] وتوالت الترجمة تلو الترجمة، وأصبح مصطلح تشيخوف خاصاً بنا، وطبقاته طبقاتنا، حتى زال كل معنى للحقبة التاريخية المحددة والخيال الاجتماعي الذي يتجاوز المطلوب لنقل المعنى الطبيعي، حيث إن الحالة الإنسانية يمكن أن تعادل "أزمة الطبقة الوسطى" (٢٦).

استغلت هذه الكوميديا التنبؤية الجديدة كل المغزى الإيجابي في تروفيموف ولوباخين (والذي أعيد تسميته باسم من أسماء الطبقة الراقية، وهو ألكسندر) وهي تتأمل الظلم الاجتماعي داخل الجماعة. وأعاد جريفيث كتابة دور لوباخين وهو

على وعى بتشويه الرقابة القيصريّة لتصوير الشخصية، وأن المسرح الإنجليزي تبنى وجهة نظر رانيكسكايا عنه بوصفه مُحِبًا ليس بناصرج. وكان تروفيموف - الذي لعب دوره ميك فورد Mick ford، وهو ممثل يقوم بأدوار البروليتاريا - كان مثاليًا وماركسيًا صريحًا. لقد تغيرت عبارة "إني طالب مستديم" إلى "إنني ما زلت طالبًا، وإذا استمرت السلطات على سياستها فسأظل كذلك". إن البستان الذي أَسْتَحْضَرَه لُقْمانيا كان له مُلاك سابقون يتدلون من أشجار الكرز، وكانت صيغ الملكية الخاصة به تنتشر بها عبارات الشتائم، مثل "لحم نتن" و"زفت!"^(٢٧).

استُغِلَّت الأدوات التعبيرية أيضًا، فبدأ الفصل الثاني بخطاب شارلوتا بالروسية يصدر من خلال التانوي، وأُعيد تسمية العابر باسم "فاجرننت" وهو يرتدى بدلة الحرب العالمية الأولى. وكانت ستارة الخلفية للفصل الثاني لوحة لجينزبورو Gainsborough "صور فيها السيد أندرو ومدام أندور"، وهما من أعيان عصر الملك جورج، يجلسان في ضياعهما في أحضان الطبيعة. وفي إطلاق الهراء العاطفي المكتوم سقط جريفيث من فوق المركب إلى البحر الهائج، تاركًا قاريا تعامل الخدم بقسوة مثل ناتاشا. لقد شعر بالحاجة إلى ملء فراغ النص، وأدى عدم معرفته باللغة والثقافة الروسيّتين إلى مبالغات وتناقضات، مثل وقوع قاريا على ركبتيها مقبلة الصليب وقائلة: "الرب معك يا أمي!" ترجمةً لعبارة *gospods vami*, *mamochka!* بمعنى "ما الذي ألمّ بك يا أمي العزيزة!"^(٢٨). لقد عرض جريفيث عرضًا كارتونيًا للقوى التي أدت إلى الثورة، وهو يحاول أن يظهر التزام تشيخوف بقضية بلاده.

أما مايكل فراين بوصفه دراميًا يعرف الروسية فقد عرض ترجمة لبستان الكرز على المسرح القومي في عام ١٩٧٨ سمى فيها تروفيموف نفسه "طالبًا متشددًا"، وهي صورة ربما تذكرنا عن عمد بـ: ردولف فريمل. وكان لوباخين الشخصية الرئيسية في هذا العرض، وهو رجل عصامي يحركه حبه لرائيكسكايا. ومنحه ألبرت فيني Albert Finney لهجة انصار الطبقة مجردة من الخزي. فبعد

المزاد اصطدم بـ (فازة)، وأمسك بها في طريقه، وتهادى بمرح مثل طفل حصل على هدية طال انتظاره لها. وكتب المخرج بيتر هول Peter Hall في صحيفته عن تشيخوف:

إن شخصياته منغمسة في شهواتها إلى درجة أنها لا تكثر بمشكلات الآخرين. ويلقون باللائمة على الآخرين لتعاستهم، ولا يتعاطفون معهم إلا فيما ندر. ونظرًا إلى هذا الانغماس [هكذا في الأصل] تتبع كوميديا تشيخوف لأنها تعني أن كل شخصية تقول شيئًا مدهشًا. إنه جو قاسٍ، ولكنه مملوء بالأحداث.

لقد وجد هذه النرجسية القاسية روسية صميمة، ولكنها غير وجدانية، وغير إنجليزية^(٢٩). هذه النرجسية جعلت دورثي توتن Dorthy Tutin رانيفسكايا امرأة تحب كل الناس حبًا غامضًا، ولكنها لا تحب شخصًا بعينه فتقبل يدي فيرس ثم تتركه يرتعش وهو يضع كرسي القدم أمامها. وعندما ظهرت أنيا من خلف سجادة شارلوتا، صفق الجميع. ولكن عندما فعلت قاريا الشيء نفسه لم يهتم أحد؛ لأنها كانت أشبه بورق الحائط^(٣٠).

لقد حقق العرض أهدافه المحددة، لكنه لم يلق تقدير النقاد الواجب. وتتبا هول Hall أن قسوته التي تشبه كرايسا لن تلقى القبول حينما قرأ قبل ذلك بشهور قلائل استقبال النقاد باستحسان لمسرحية بستان الكرز التي أخرجها بيتر جل peter Gill على استوديو ريفرسايد. واستنتج هول أن الإنجليز يفضلون مسرحيات تشيخوف وهي مملوءة بالمشاعر اللطيفة عن المسرحيات الكوميدية.

كان ديكور بستان الكرز على مسرح ريفرسايد ليس أكثر من أرضية وجدران من نفس ألواح الخشب الغامقة الطلاء، وكان الممثلون يدخلون ويخرجون من مكان خال أدى فيه الراقصون رقصتهم في الفصل الثالث، واختتمت بنهاية تراجيدية، حيث تحرك فيرس على الأرضية الضخمة وهو يلبس (شبشبًا) دون أن يصل إلى هدفه أبدًا. إن العلاقة الحميمة التي تميز إخراج جبل كانت عنصرًا

واضحًا في تقديم الإنجليز لتشيخوف في هذه الفترة، وراقت جمهورًا تربي على مشاهدة التليفزيون. وساعد قرب المتفرج من الممثل على انزواء الكوميديا وتوحد العواطف. ففي مثل هذه العروض -كعرض الخال فانيا للأولدفيك بريستول Bristol old vic (١٩٧٤)، والشقيقات الثلاث (١٩٧٨/٧٩) لتريفور نون Trevor Nunn بصالة عرض رويال شكسبير- يمكن للمشاهد إدراك أقل حركة أو نظرة للممثل على الفور.

وكان الأخير قد بدأ في إنتاج ضيق النطاق على مسرح "ستراتفورد أذر بليس" بستارة خلفية سوداء موحية من تصميم جون نابير John Napier، وهي عبارة عن حاجز ذهبي أيقوني مضاء بالشموع في اللحظات الشديدة الظلمة. ولأنه كان أكثر تركيزًا على الجانب المادي عن العروض الإنجليزية السابقة؛ لذا فقد انهمك العرض في إظهار الانفجار العاطفي لسوزان بيرتش Suzanne Bertish في دور ماشا، وسوزان تريسي Susan Tracy في دور ناتاشا، مظهرًا ما بينهما من علاقة عاطفية، لكن الشيء البارز كان هو نغمة الحوار والهمس الثاقب للأذان كما يقدمه إدوارد بثربريدج Edward Petherbridge في دور فيرشينين. وأصبح الجمهور - على حد تعبير أحد النقاد - "كالذباب على الجدار"، وعلى وعى شديد برفض الشخصيات لمواجهة مخاوفهم. وتأرجحت نظرات المتفرج ما بين ردود أفعال المتحدث والسامع، ثم تذهب بعيدًا لتتجنب مواجهة مراوغة الشخصيات^(٣١).

خبرة مشتركة

استمرت مسرحية النورس لتصبح أكثر المسرحيات الأربع الكبيرة مراوغة. ولنقل اهتمامات تشيخوف بوسيلة متاحة نقلها توماس كيلروي Thomas Kilroy إلى إيرلندا بأضوائها السلطية الخافتة (على مسرح كورت رويال في عام ١٩٨١). ولكثير من رواد المسرح جعلت المسرحية السباق الاجتماعي والاقتصادي أكثر

فهما، ووضعت الشخصيات في مركز الاهتمام، وجعلت لعزلتهم معنى عندما أصبحت روسيا جزيرة أخرى لجون بول. وأوضح العبور الثقافي النكات؛ فحينما استجابت آنا ماسي Anna Massey - في دور إيزوبيل ديزموند (شخصية أركادينا) - للعب ابنها متعجبة: "يا إلهي، إنها أحد الأشياء السلطانية"، فسببت انهيار المنزل. ولسوء الحظ - وباقتراب الأعيان أصحاب الأرض من حافة الإفلاس، وهم: ميدفيدنكو، وهو ساخط محروم، وتريجورين كرجل إنجليزي مصطاف - قد ألفت العلاقات الإنجليزية الإيرلندية بظلالها على اهتمام تشيخوف بمشكلات الفن.

كان عرض النورس الذي أثار كثيرًا من الجدل هو الذي أخرجه مايك ألفريدز Mike Alfreds. كان ألفريد مؤسس فرقة التجربة المشتركة (شيرد إكسبيرينس) في عام ١٩٧٥ ماهرًا في تحويل الأعمال الأدبية البانورامية، مثل ألف ليلة وليلة، والبيت الكئيب، إلى تجارب درامية يمكن تمثيلها، وتثبيت عمليات الإبداع الجماعي في نص مسرحي ثابت. وعندما عمل على الإخراج لتشيخوف سعى إلى كسر الجمود البريطاني لتحقيق الرقة العاطفية والتحرر والانطلاق الاجتماعي. ولم يخش أن تبدو سطور المسرحية أجنبية الواقع، وحاول أن يتجنب أنجزلة المسرحيات مع أنه أدرك أن ممثليه لن يكونوا أبدًا روسيين، وكانت النتيجة عالمًا تركيبًا اصطناعيًا بُنيت فيه روح المسرحية^(٣٢).

عرضت مسرحيته النورس (١٩٨١) بأقل إكسسوارات مسرحية ممكنة، وبأقل أثاث، وبملابس البروقيات، ولكن التصرفات كانت واقعية، أو كما سماها ألفريدز "فائقة الواقعية": فأى أداء ملموس للشخصيات في قبضة عواطف متأججة، وأقر أحد النقاد ذلك قائلا: "يمكن معالجة تشيخوف معالجة تقريبية"^(٣٣)، ولكن رد الفعل الشائع عبّر عنه جون إلسم John Elsom:

كان تشيخوف كاتبًا طبيعيًا، وتعتمد الطبيعية على محاكاة الحياة. وينبغي أن تعتقد أنك تشاهد أناسًا تم إدراكهم بواقعية، يمشون حولك في مناظر طبيعية مقنعة وديكور داخلي لمسرحيات تشيخوف المختارة^(٣٤).



(٣٩) الفصل الأول من الشقيقات الثلاث، إخراج تريفور نن. سترادفورد - أون - أفون،
١٩٧٩. إدوارد بيثربريدج في دور فيرشينين، وسوزان بيرتش في دور ماشا.

ولا شيء يُثبّط من الهمة. ملأ ألفريدز عرضه بستان الكرز -الذي عرض عام ١٩٨٢ على مسرح أكسفورد- بالمرح الطفولي والدهشة والأداء التهريجي. واعترف بأن التوازن بين الفارس والجو العام كان قاصراً بسبب عدم كفاية وقت البروقشات، ولكنه رفض فكرة أن الحدث هو السلوك الروتيني اليومي، فهذه الحكمة كانت غير عادية، واحتج على فكرة أن تشيخوف ينبغي عرضه بتقلب في المزاج أو بتراخٍ إما أبيض وإما بيج، وفي ترجمات تجعل المسرحيات "تبعث على الراحة"، وكان أول المخرجين القلائل الذين أدركوا أسلوب تشيخوف في استخدام الموثقات اللفظية.

استقبلت بستان الكرز التي عرضت بمسرح أكسفورد استقبالا سيئاً، واعترض النقاد على شعارها المحموم والهستريا المبالغ فيها على حد رأيهم. وأدى ذلك إلى أن يكتشف ألفريدز شيئاً واحداً ثابتاً في مسرحيات تشيخوف، وهو "أن الناس يتحيزون لرأيهم في عرض تشيخوف، وأن النقاد يتحدثون عن التوازن عند تشيخوف كما لو كان تشيخوف ينبغي أن يتوازن كهيئة الإذاعة البريطانية BBC^(٣٥). لم تكن هيئة الإذاعة البريطانية، ولكن هيئة أخرى؛ هي المسرح القومي الذي دعا في عام ١٩٨٥ إلى إعادة إبداع عرض جديد لمسرحية بستان الكرز كعرض ثالث لفرقة تشكلت حديثاً يديرها إدوارد بيثربريدج وإيان ماكيلين Ian McKellen.

واعتبر ألفريدز المسرحية أكثر صعوبة وإيجازاً من باقي تراث مسرح تشيخوف، فسطحها يموج بفقااعات الحوار، مثل انفجار فيرس ليحكي سيرته الذاتية التي تذكرها. وتجنب الواقعية فأراد تصميمًا معتمداً على صور بوريس كوستوديف Boris Kustodiev المبهجة بالألوان ومناظر السماء، واستجابة لذلك أدرك بول دارت Paul Dart صندوقاً معلقاً بالموسلين الأبيض بأنه "بطانة للسماء الزرقاء والأرض الخضراء"، "أتاحت مساحة محدودة تحتوى وتوضح هذه الاستعارة المثالية"^(٣٦). واعتماداً على ستريلر أخذت الستائر البيضاء والسقف المعروش أشكالاً مختلفة لتتوتر عند نهايتها وتتدلى إلى الأرض لتكشف عن السماء اللامعة.

«يسطر لوباخين على بستان الكرز بقراءة إيان مكيلين الحيوية الذكية، وهو
الارض الوحيد الذي يستغل الارتجال الإبداعي أكمل استغلال، وحينما أعلن عن
شرائه للبستان أطاح بمفاتيحه في الهواء وقبل صك البيع. ومع ذلك لم يكن هناك
إجماع حول فريق التمثيل وأدائه الموحد. فالبعض يرى أن حماسة مكيلين الغامضة
سرت فيهم، وظهرت في حركاتهم وتصرفاتهم. وأحس آخرون بغياب الترابط،
حيث انزلت الشخصيات عن سياقها الاجتماعي. فلم تكن شيلا هانكوك Sheila Hancock
في دور رانيكسكايا سيدة عظيمة، ولكن امرأة عادية مرتبكة ومراوغة تتأرجح على
الخط الفاصل بين حكايات الجنيات والعالم الحقيقي المخيف. وأصدرت فيرا
جوتليب حكمها بأنها تنتمي إلى "الطبقة الوسطى"، في حين وجدتها مارتن هويل
Martin Hoyle خالية من تهذيب الطبقة الوسطى المعتاد^(٣٧). ولاقت شخصية
تروفيموف التي لعبها لورانس روديك Laurance Rudic أقوى استهجان، ووجدت
جوتليب بتفسيرها أنه "الشخصية الوحيدة التي تلمح إلى أن التغير قد يكون
إيجابيًا"، مثل "دفاع بارد عن النفس"، وأوصلت المسرحية "رسالتها الرجعية"^(٣٨).
وفي دفاعه اعتاد روديك طرق الحرية التي تستخدم في مسرح مواطني جلاسجو،
واشتكى أن فترة البروفات الممتدة "استنفدت كل الإمكانيات"، مما يؤدي إلى "أداء
صارم متكرر استنفدت حلاوته وأي إحساس بالمخاطرة"^(٣٩).

ومهما كانت الاختلافات فإنها مؤيدة. وحتى لو كانت قضايا النقاد المحبذة
أهملت أو هُملت، فقد كشف ألفريدز أن المسرحية لم تكن "تبكى ضيعة حقيقية
أو آهة ممتدة لما لن يتحقق أو لم يتحقق، ولكنها كانت تُشخص وتوصي بجراحة -
حقا كانت مبهرة وعقلانية"^(٤٠). وفيما يتجاوز صلته الحميمة بديكنز Dickens،
احتل تشيخوف موقعًا للخيال والنقد الساخر داخل التقاليد الروسية، وليس داخل
تقاليد الهدف الاجتماعي والواقعية. ولأول مرة أشار النقاد البريطانيون إلى أعمال
تشيخوف بوصفها تنوعًا متحفظًا وحميمًا عن أعمال جوجول Gogol،
وستوفسكي Dostoevsky، وماياكوفسكي Mayakovsky، ونابوكوف Nabokov.

اعتقد ألفريدز نفسه أن أفضل تجاربه مع تشيخوف هي مسرحية الشقيقات الثلاث، والتي عرضت في عام ١٩٨٦ لفرقة شيرد إكسبيرينس. وكان مدخله إليها من خلال تراجعها المفارقة الساخرة: "فكرة المسرحية هي كيف يتوافق الناس مع الفشل بخلق أوهام عن السعادة في المستقبل أو الانسحاب إلى التبدل أو التظاهر بأن كل شيء على ما يرام. حتى ناتاشا يمكن أن يقال إنها فاشلة؛ لأنها لا تحوز قبول الشقيقات أبداً"^(١). مثل ميللر، رأى ألفريدز الشقيقات جباناً، ومراوغات على المستويين العاطفي والأخلاقي. وتآلف ديكور بول دارت Paul Dart من خلفية سوداء تعبيرية وأربعة أعمدة بيضاء يتناثر فيها اللون الأسود، تمثل كلا من صف الأعمدة وأشجار البتولا، والتي تتركز عليها الإضاءة بشدة عند دخول الجمهور. ومنح الأثاث الأسمر والزي الأخضر الغامق الموحد جواً من الكآبة، وإحساساً بالاستئصال من الجذور. وفي الفصل الأول كان الأثاث مبعثراً، أما في الفصل الثاني فقد رتبته ناتاشا بدقة. وتم التلميح للنار في الفصل الثالث بالتوهج الشديد على الخلفية. وكان المشهد الأخير خالياً، حتى بدت الشخصيات وكأنها انجرفت في المطهر. ثلاث ساعات ونصف الساعة خصّصت للنسيجين النصي والعاطفي المتراكبين والتفاصيل المدققة. وانقسم النقاد كالمتوقع، فبعض الصحف اليومية تشكو من الإيقاع البطيء والمجال الفكري والعاطفي الضيق، في حين أثنت الصحف الأسبوعية على تغطية العاطفة للهستيريا.

وايلد هوني ولاعب البيانو

سببت آراء ألفريدز القوية عن معنى التراث التشيخوفي وأسلوبه انقسام النقاد، ولكن كان هناك إجماع حول مسرحية "وايلد هوني" لتفوز بجائزة أحسن مسرحية لعام ١٩٨٤، وكانت تلك المسرحية قد أخذها مايكل فراين عن مسرحية بدون عنوان للمسرح القومي، وقرر بشأن المسرحية وهي ما زالت مسودة أن:

حتى أتعرف القصة والشخصيات التي تبدو في الظهور، وأعطيهم شكلاً درامياً محدداً، ولتحقيق هذه الغاية شعرت بالحرية في تحديد الترتيب الزمني لأحداث المسرحية، ونقل بعض الأجزاء من مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، وأن أكتب سطوراً جديدة، وأعيد كتابة السطور القديمة^(٤٢).

وحُذِفَت الحِكايات الفرعية، واختُزِلَت الشخصيات إلى ست عشرة (وأضيفت بعض الشخصيات الجديدة)، وحُدِّدَ طابع المسرحية بتقليص الميلودراما، "منتقلاً من الكوميديا الخفيفة إلى الفارس إلى الكوميديا السوداء المؤلمة في المشاهد الأخيرة"، وجاء العنوان من وصف أنا بتروفتا Anaa Petrovna لشهر عسل آل فوينتسف وما تلاه.

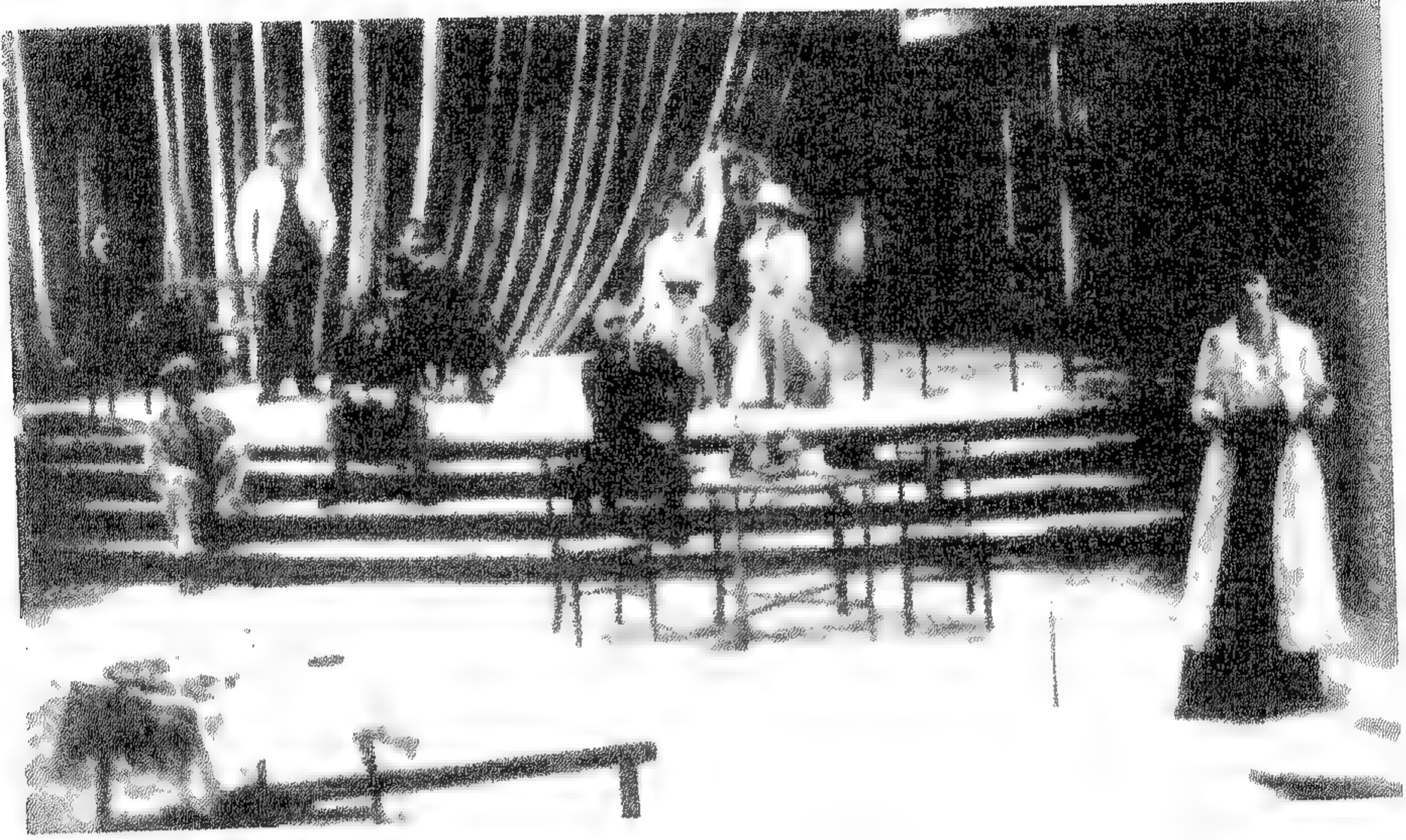
ولأنه كان كاتباً مسرحياً لوست إند، ومترجماً لتشيخوف، وتجشم العناء في تعلم الروسية، كانت الثقة بفراين تامة. وكانت الخدمة الكبيرة التي أداها هي الكشف للجمهور البريطاني عن مراوغة تشيخوف الأيديولوجية والسخرية من النفس. ولكن ترجماته ومسرحية وايلد هوني كانت - كما أشارت فيرا جوتليب - مملوءة "بكثير من الفروض التي تشكل أساس مسرح "تشيخوف الإنجليزي"، أي الطبيعة المسرحية والفلسفية للفارس وسياق العبثية والحنمية الكوميديّة، والعجز عن تمثيل ديناميات التراجيكوميديا"^(٤٣). وعند أنجلزة ترجمته تناول فراين شخصياته تناولاً مصطنعاً لتوضيح فكره. ورأيه في مسرحية الشقيقات الثلاث أنها مسرحية عن حياة سممها الأمل، ورأيه البرجسوني عن نكات تشيخوف هو أن "الشخصيات اختزلتها العواطف إلى مستوى الآلات العمياء العسية"^(٤٤). وشك في العاطفة لأنها مضحكة أو مربكة. وليست وسيلة أبداً لاكتساب التحكم أو إثارة التمرد.

في مقدمته لمسرحية وايلد هوني، أقر فراين أنه جرد شخصيات تشيخوف من غموضها، ففي العرض كانوا مضحكين، مما دفع النقاد بالإلماح إلى فيدو الذي استوعبه المسرح الإنجليزي في ترجمات جون مورتيمر John Mortimer من أواسط الستينيات^(٤٥). وفي صميم الموضوع، أُشير إلى قُوى الجنس عند براين ريكس Brian Rix؛ لأن فراين جعل الشخصيات طبيعية أو أنماطاً مألوفة من البطاقات البريدية الكوميديّة والأفلام. وأخذ قتل "أوسيب" لص الخيول مأخذ الجد

كنذير دموي للثورة. وحُذِفَ حزن بلاتونوف على مثله الضائعة وحساسيته، كما تم التركيز على دون جوانيته بعد تهذيبها من أي مرض (لأن الإشارة إلى أن زوجته تقرأ ساشر - ماسوش قد تلاشت). وشُدِّدَ مسرحيًا على الانتحار؛ عن طريق القطار الذي يبرز من الضباب فيقتل بلاتونوف، ولكن هذا الأمر أصبح عبثيًا بفعل البطل المخدوع. وعرض إيان مكيلين Ian McKellen الغوغاء والأحمق القديس المحبوب، والذي نرثى له لتجسيده الآمال الشابة للآخرين، ونكرهه لتجسيده المثل العليا الفاشلة.

كان رد فعل النقاد إيجابيًا؛ نظرًا إلى أن العرض كان كوميدياً ذا أثاث جيد. وقارن زينوڤي زينيك Zinovy Zinik هذا العرض بمسرحية حلم ليلة صيف، وأشار شريدان مورلي Sheridan Morley إلى أن مادة تشيخوف الخام - التي لم تنشر - قد منحت المؤلفين الدراميين الآخرين فرصة صنع مسرحياتهم الخاصة منها. لقد تطلع إلى ترجمة توم ستوبارد Tom Stoppard وجون أوزبورن John Osborne، ولكن مسرحية وايلد هوني فصلت لتناسب ذوق وست إند، وبسبب هذا التفصيل أثبتت هلاكاً مميّناً خارج لندن. وانزعج أحد النقاد وهو يكتب مقالة عن العرض الألماني في شتوتجارت "التهريج الزائف، والذي أدى إلى عدم التميز. إن أدب الصبا اللامع عند تشيخوف وجوّه الذي لا يمكن تقليده قد تحولا إلى شيء تافه على يد الممثلين المحنكين"^(٤٧)، فلقد صُقِلَ الأصل إلى مسرحية بديعة، كما لو كان فيكتور كريلوڤ Victor Krylov قد تعهد بتقحيح عمل زملائه الأصغر سناً.

كانت بلاتونوف غير المصقولة لا تقاوم أيضاً بالنسبة إلى تريڤور جريفيث، لكن مسرحيته "بيانو" (كوتسلو ١٩٩٠) تشبه طابع تشيخوف الذي صيغ في شكل متميز على يد جوركي. لقد جمع جريفيث - بإشارة إلى فيلم نيكيتا ميخالكوف Nikita Mikhalkov، وهو مقطوعة غير مكتملة لعازف البيانو (١٩٧٦) - جمع مجموعة من العاطلين والمتحدثين في عزبة ريفية، وزودها بالرمز الرئيسي، وهو الثقافة الزائفة - البيانولا - وسلسلة من الحوارات التعليمية عبر يوم من أيام الصيف. ولم يخجل جريفث - مثل فراين - من إظهار الغلطات المضحكة واختباء



(٤٠) الفانتازيا التشيخوفية "بيانو" للمخرج تريفور جريفيث. ديكور أشلي مارتن - دافيز. مسرح كوتيسلو، لندن، ١٩٩٠.

الأشخاص في الحقائق، ولكن كانت هناك حروب الطبقات التي تحمي من الفارس، وكان يرى أن الرقابة منعت تشيخوف من تقديم الفلاحين في مسرحياته، فأدخل جريفت بعض الفلاحين الذين يشبهون فلاحى بريشت وهم يتتغمون "الأكاذيب تأكل الروح... وكل شيء ممكن"، وصور شيشربوك على أنه أفضل من يمثل الفاشية والداروينية الاجتماعية، والذي يدينهم بقوله "حثة ومنحطون". إن إشارة جاييف إلى لوباخين على أنه فظ، أمر مقبول، ولكن الأمر في جوهره أن هذه كانت مسرحية تعبر عن "حالة إنجلترا"، وقد زخرفت وزينت في مقاومة روسيا قبل الثورة. إن معنى التوتر الذي يسبق الثورة قد شكّل تاريخياً، حتى إن أناقته السياسية قد أحدثت جواً من "الانهيار والإخفاق"^(٤٨).

وعُرضت مسرحية أخرى لتشيخوف ذات طابع غير روسي، وحمل مسؤولية ذلك على عاتقه بام جيمز Pam Gems، وهو كاتب مسرحي ذو سجل حافل، ألا وهي مسرحية الخال فانيا، وأخرجها كينيث براناج Kenneth Branagh وبيتر إيجان Peter Egan، وذلك لفرقة مسرح الإحياء، وبعد تسعة أسابيع وصلت إلى مسرح الليريك هامر سميث في عام ١٩٩١. وبالرغم من بعض الرقص الغجري السخيف فإن المسرحية لم تكن ضاربة بجذورها في دقائق عالم معين بعينه. وكان ديكور كيني ميللر Kenny Miller بالأبراج الخائقة المصنوعة من الصنوبر والأعمدة الخشبية الضخمة ذات اللون البني الرخامي قد أثار -هذا الديكور- جواً وسط أوروبا أكثر من روسيا. وترك الانتقال بين الكوميديا والهستريا النقاد المحليين باردين غير متحمسين، ولم يسمح لهم بالانغماس في النص العاطفي الدفين، لكن ناقداً روسي المولد لاحظ أن الخال فانيا:

ترجمت إلى لغة الثقافة الأوروبية بتأكيد كالفيني^(*) على الإحساس بالقضاء المحتوم، والقدر السالف المظلم الذي يحيط بوجودنا العبثي المملوء بالخطايا.

(*) الكالفينية: هي مذهب كالفين، اللاهوتي الفرنسي البرونستانتى (١٥٠٩ - ١٥٦٤)، والقائل بأن قدر الإنسان مرسوم قبل ولادته (المراجع).

